INDICE DEL VOLUME XXXVII.

ARTE CONTEMPORANEA: GIOVANI RITRATTISTI TOSCANI . . . . . *Giulio Caprin* 355

Illustrazioni

G. Costetti: Un pensieroso, 355 — Anima slava, 356 — Le tre cagne, 357 — Ritratto melanconico; Ritratto in rosso, 358 — Giovane in grigio-azzurro; Tipo giudaico, 359 — Il buon sorriso, 360 — Ritratto del senatore Faina, 361 — Ritratto di signora, 362 — A. Micheli: Ritratto della signora E. P., 363 — Piccolo alpinismo, 364 — Signorina M. Chiari; Miss Eva Cleveland; Mr. Carden; Mrs. N. R. Johnson, 365 — Pagine interessanti; Signora Marta Anastasi; Miss F. Stuart, 366 — O. Ghiglia: La signora dal vischio, 367 — C. Oswald: Ritratto di un artista; Concerto, 368 — « Mon Ame en est triste à la fin », 369 — La donna e la lanterna, 370 — D. Rambelli: Antonio Bert; Una straniera; Profilo di donna; Una ragazza plebea, 371 — Un uomo malato; Targhetta; Medaglia, 372.

ARTISTI CONTEMPORANEI: BLANCHE JACQUES ÉMILE . . . . . *Vittorio Pica* 3

Illustrazioni

Il vetro di Venezia, 2 — Ritratto di J. E. Blanche, 3 — Ritratto della madre dell'artista, 4 — I pittori Shannon e Ricketts, 5 — La signora Dolge, 6 — Studio per un ritratto di signora, 7 — Thomas Hardy, 8 — Il poeta Francis Vielé-Griffin e la sua famiglia, 9 — Sir Noble e sua moglie, 10 — Sir Noble e la sua figliuola, 11 — Il pittore Fritz Thaulow ed i suoi figliuoli, 12 — Bimba che si sveglia, 13 — Investitura del Principe di Galles nel castello di Carnowar: Il ritorno dei Reali d'Inghilterra a Windsor, 14 — Corteo per l'incoronazione di Giorgio V d'Inghilterra; Uscita del corteo dei Reali dal Palazzo Reale, 15 — La danza delle mani, 16 — Danzatrice russa (tavola) — Il ballerino russo Nijinski, 17 — Girasoli e dalie su fondo di lacca cinese, 18 — Dalie in un vaso, 19 — Natura-morta, 20.

— LAERMANS EUGÈNE . . . . . *Vittorio Pica* 163

Illustrazioni

Fine d'autunno, 162 — Autoritratto, 163 — Ritorno dai campi, 164 — Il bagno, 165 — La piccola guida del cieco, 166 — Il cieco e il paralitico; Il morto, 167 — Il rigagnolo, 168 — La passeggiata domenicale nel villaggio, 169 — La terra promessa, 170 — Il cieco; L'ubbriaco, 171 — La tribù profetica, 172 — Verso il riposo, 173 — Gli emigranti, 174 — Il bambino malato; Il neonato, 175 — La siesta, 176 — Funerale proletario (tavola) — La preghiera degli umili, 177 — Sera di sciopero, 178 — Il cimitero di campagna, 179.

— LA TOUCHE GASTON . . . . . *Vittorio Pica* 323

Illustrazioni

Viaggio di nozze, 322 — Ritratto di G. La Touche, 323 — Ricordo di Venezia, 324 — La morte del Fauno, 325 — L'incisore Bracquemond ed il suo discepolo, 326 — Il ridotto della « Comédie Française », 327 — Il bersaglio; I peccati capitali, 328 — Il bagno; Piccolo ballo mascherato, 329 — Sonno agitato, 330 — La cena, 331 — Camerino d'attrice, 332 — Il desiderio di piacere, 333 — La giovane madre; Lettere d'amore, 334 — La guerra, 335 — Il professore di estetica, 336 — Il guado (tavola) — L'udienza dal ministro, 337 — L'amabile accoglienza; L'intrigo, 338 — Tenerezze materne, 339 — La chiamata al proscenio, 340.

— MORILLOT OCTAVE . . . . . *William Ritter* 403

Illustrazioni

Le collane di fiori, 402 — Costumi di Taiti, 403 — Nel ruscello, 404 — Riposo, 405 — Sera, 407 — Il pescatore, 408 — La spiaggia di Taiti (tavola) — Lo schifo dei pescatori, 409 — Le arance, 411 — Idillio, 413 — Fanciulla dal cappello, 414 — Visione, 415 — Fanciulla di Taiti, 416.

— PERLMUTTER IZSAK . . . . . *Vittorio Pica* 83

Illustrazioni

Visita domenicale a Laren, 82 — Ritratto di I. Perlmutter, 83 — Sulla spiaggia, 84 — Autoritratto, 85 — Fiera a Beszterecbánya, 86 — Beszterecbánya (Ungheria), 87 — Donna che rammenda, 88 — Rappezzatrice ungherese, 89 — Vecchio pescatore sul molo, 90 — Vedova colle figlie; « Benedicite », 91 — Vecchietta ungherese, 92 — Contadini ungheresi in chiesa, 93 — Strade a Laren (Olanda), 94, 99 — Effetto di sera, 95 — Estate in Olanda, 96 — La famiglia (tavola) — Interno ungherese, 97 — Villaggio al tramonto, 98 — Villaggio sotto la neve, 99 — Mercato di pollame, 100 — Natura-morta, 101.

BIBLIOTECA IN 160, 320, 400, 480

BIBLIOTECA LA) LUCCHESI-PALLI . . . . . *S. di Giacomo* 193

Illustrazioni

Atto di donazione del conte Lucchesi-Palli; Paolo Vetri, 193 — Sala del Direttore, 194 — Grande sala: Parte della vôlta, 195 — Sala di lettura: La vôlta, 196 — Grande sala: Una scena del « Cantico de' Cantici », 197 — Id.: Tre Muse, 198 — Sala di lettura: Una scena dell'« Aminta » del Tasso, 199 — Grande sala: La Storia, 200 — Id.: La Commedia, 201 — Sala di lettura: La leggenda di Santa Oliva; Id.: Ermengarda, 202 — Id.: Una scena della « Furiosa » di G. B. della Porta, 203.

BLANCHE JACQUES ÉMILE (Vedi *Artisti contemporanei*).

NELLA ALHAMBRA DELLA SPAGNA: TOLEDO E CORDOBA . . . . . *Raffaele Calzini* 293

Illustrazioni

Cordova e del Guadalquivir; Cordova - Il ponte sul Guadalquivir, 303 — L'arco di trionfo di Filippo II; La moschea vista da un tetto, 304 — Tipi femminili, 305 — Palazzo del Marquès de la Puesanta; Puerta de las Palmas, ingresso principale della moschea, 306 — Decorazioni nell'interno della moschea, 307 — Interno della moschea; Mirabile - Particolare del Mihrab, 308.

CRONACHETTA ARTISTICA: ARCHITETTO ITALIANO A BUENOS AIRES *Alfredo Melani* 233

Illustrazioni

Banca Italiana, 233.

— CANCELLATA E LA NUOVA BRONZEA DELLA CAPPELLA COLLEONI IN BERGAMO *U. N.* 79

Illustrazioni

Particolare centrale della stessa, 80.

ESPOSIZIONE AL CIRCOLO ARTISTICO DI ROMA 159

ESPOSIZIONE DELLA PROMOTRICE DI BELLE ARTI DI TORINO . . *Alfredo Vinardi* 389

Illustrazioni

Amoretto, 391 — L. Albarello: Presso al focolare, 395 — C. Maggi: Quando splende il sole, 396 — G. A. Levis: Vecchie Canache (Tripoli); M. Gachet: Alti pascoli, 397 — A. Baronio: Saluto lontano; L. Roda: Vita nomade, 398 — V. Tittorio: La Sacra Famiglia; R. Pantoni: Studio di testa, 399.

ISOLA DI FILE 157

Illustrazioni

Il tempio di Philae, come appare oggi, 157.

FIRENZE ILLUSTRATA DA EDMONDO DE AMICIS . . . . . *P.* 73

Illustrazioni

Ritratto di Edmondo De Amicis; Il Mercato Vecchio, 74.

MOSTRA DI UMORISTICA A BERGAMO . . . . . *Giannetto Bisi* 473

Illustrazioni

Caricature politiche, 477 — P. Codognato: Le acque; V. Bruno: Nel mondo degli sports; Alle corse; L. Zimmerli: Sarah Bernhardt in «Aiglon», 478 — A. Fanno: L'inglese; M. Pironti: Disperazione, 479.

MOSTRA D'ARTE DI EMMA CIARDI . . . . . *Luigi Serra* 230

Illustrazioni

Il canto della fontana, 232.

NUOVO RITRATTO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA FRANCESE NELLA CARICATURA DI CLERGET

Illustrazione

Ritratto del Presidente della Repubblica Francese Gaston Doumergue, 241.

MAZZOLETTA, TIEPOLO E PITTONI AL MUSEO CIVICO DI VICENZA . . *Gino Fogolari* 222

Illustrazioni

Ritratto di Giovanni Mocenigo, 222 — B. Pittoni: Ritratto, 224 — G. B. Pittoni: Sacrificio di Polissena, 225 — Tiepolo: Ritratto di Settimia, 226.

RITRATTO DI UN ITALO ARGENTINO . . . . . *Paolo de' Giovanni* 235

Illustrazioni

Ritratto del Dottore Arold Duchaine de Ves, 237 — Tipo della Venezia Giuliana, 238 — Arnonna in grigio, 239.

RITROVAMENTO DELLA GRANDE PALA DI GIOVANNI BELLINI A PESARO *Gustavo Frizzoni* 227

Illustrazioni

La pala idealmente ricostituita, 229.

TEMPIO DI DENDUR ED IL NUOVO ASSUAN 158

Illustrazione

Il tempio di Dendur, 158.

EDILIZIA (L') MODERNA: L'OPERA DI RAIMONDO D'ARONCO . *Arch. Marcello Piacentini* 243

Illustrazioni

Disegno della fontana, tomba e libreria costruite a Yildiz, 242 — Ritratto di R. d'Aronco, 243 — Concorso per il Palazzo di Giustizia a Roma: Monumento da elevarsi nel centro del cortile d'onore; Progetto per il monumento commemorativo della battaglia di Calatafimi, 244 — Veduta prospettica del progetto pel Palazzo di Giustizia a Roma; Facciata per la I^a Esposizione d'Architettura a Torino (1890), 245 — Progetti pel monumento ai caduti di Velletri; Progetti di ossario per Palestro, 246 — Schizzi e sbarcati pel ponte sul Po a Torino, 247 — Un padiglione dell'Esposizione di Torino (1902), 248 — Primo progetto per il ponte Umberto I^o a Torino (tavola) — L'ingresso d'onore all'Esposizione di Torino (1902); Interno della rotonda d'onore della stessa, 249 — Un padiglione della stessa; Padiglione delle Belle Arti dell'Esposizione di Udine (1903), 250 — Secondo progetto per il ponte Umberto I^o a Torino; Ponte sulla Neva a Pietroburgo, 251 — Corpo di guardia sul « quai » a Galata, 252 — Esposizione Nazionale Ottomana (1894): Padiglione anglo-slave, 253 — La torre di Chirhi (Pera), 254 — Disegno per la casa di Edhem Bey a Yenikeny; Progetto di ricostruzione della casa Santoro a Pera, 255 — Padiglione della villa di Riza Pascia a Costantinopoli, 256 — Pace da moschea a Galata, 257 — La tomba di Yildiz; Residenza estiva dell'ambasciata d'Italia a Therapia, 258 — Nuovo Palazzo Comunale di Udine, 259 — Id.: Schizzo prospettico della facciata verso via Rialto, 260 — Nuova fontana di Tophane; Archivio costruito nel parco del Palazzo Imperiale di Yildiz, 261.

ESPOSIZIONI ARTISTICHE: LA II ESPOSIZIONE NAZIONALE D'ARTE A NAPOLI *Arturo Lancellotti* 309

Illustrazioni

Sala triestina, E. Curcio: Lydia, 309 — E. Pansini: Alla fonte; A. D'Albore: A rimpiattino, 310 — M. Franco: Gli amori delle caverne, 311 — G. Goglia: Neve in paese; G. Casciaro: Le querce, 312 — B. Ferrari: Oliveto; Id.: Camini fumanti, 313 — N. D'Antino: L'adolescente, 314 — A. Dazzi: Vasca decorativa, 315 — U. Coromaldi: Riposo; G. Munzone: Mele, 316 — G. Maldarelli: La risata; E. Beraldini: I ciechi, 317 — E. Pellegrino: Lettrice, 318 — E. Sambo: Ritratto; Sala piemontese, 319.

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI A ROMA: LA MOSTRA DELLE SOCIETÀ AMATORI E CULTORI — LA SECESSIONE . . . . . *Arduino Colasanti* 424

Illustrazioni

P. Nomellini: Tramonto sul lido toscano, 424 — A. Maraini: Busto della signora Adelaide Maraini, 425 — G. Nicolini: La tartana olandese, 426 — N. D'Antino: L'offerta, 427 — Id.: Manfredo, 429 — A. Cataldi: L'ancora, 430 — P. Chiesa: Madre, 431 — B. Ferrari: La Vittoria, 432 — P. Nomellini: Scena familiare (tavola) — C. Petrucci: S. Martino al Cimino, 433 — A. Noci: Ritratto, 434 — Id.: Villa Pamphily, 435 — P. Mengarini: I caricatori, 436 — V. Grassi: I civettari, 437 — G. Raggio: Malaria, 438 — F. Carena: Adorazione dei Magi, 439 — Fritz Erler: La Peste (particolare), 440 — W. Crane: Convegno d'aviazione, 441 — P. Mariani: Tribune del « pesage » di S. Siro a Milano, 442 — Id.: Alle corse di S. Siro, 443.

GENTI E PAESI: PRIMI STUDI AGROLOGICI ITALIANI SULLA ZONA DI TRIPOLI *Arcangelo Ghisleri* 119

Illustrazioni

La ferrovia di Gargaresc attraverso alle dune marine ad occidente di Tripoli, 119 — Tripoli: Vendita di ortaggi al Mercato delle verdure, 121 — Il letto del torrente Megenin ad occidente di Bu Meliana 123 — Tiraggio dell'acqua con due carrucole nella Mensia, 124, 125 — Serbatoio del pozzo di Bu Meliana, 127 — Muro di terra compressa presso Bu Meliana, 128 — Casa rurale nell'oasi di Tagiura, 129 — Cava infossata di roccia arenaceo-calcare presso il villaggio di Hammangi, 131 — Sabbie mobili e piccole dune al limite dei giardini presso Bu Meliana, 132 — Duna mobile invadente i Giardini verso Tagiura, 133 — Sabbie mobili e terreni steppici con vegetazione di ginestra, 134 — Un podere a coltura asciutta sul Merguèb al Homs, 135 — Una pianta saponaria, 136 — Palme spezzate, case e pozzi diroccati nei combattimenti, in un giardino a Sciara el Senat, 137 — Lungo la spiaggia fra Tripoli e Gargaresc: Palme incurvate e scalzate dai venti boreali, 138 — Siepi di fichi d'India, 139.

GRANDI (LE) IMPRESE ARCHEOLOGICHE D'ITALIA: GLI ULTIMI SCAVI DI POMPEI *Tomaso Sillani* 341

Illustrazioni

Vittorio Spinazzola: Pompei: Porta di Stabia, 341 — Anfiteatro, 342 — Le strade nell'Abbondanza, 343 — Scavi nuovi. Via all'Anfiteatro; Stipite d'una finestra e angolo d'un balcone, 344 — Un « coenaculum » ap ena liberato dal lapillo; Restaurando il piano superiore; La p sa del l'architrave, 345 — Porta me trovato semiaperto, 346 — Architrave con divinità affrescate, 347 — Arco di Caligola, 348 — Parete elettorale con nomi di candidati, 349 — Un angolo del Museo pompeiano, 350 — Bicchieri e bottiglia per essenze nel « bar », La vetrina nel « Termopalium », 351 — Sala dei bagni tiepidi nelle terme pubbliche, 352 — Una pompa sacra della dea Cibele (tavola) — La casa di Lucrezio Caro, 353 — L'Apollo della Casa dei Vetti, 354.

— SCOPERTA DI NUOVE VESTIGIA REPUBBLICANE E IMPERIALI SUL PALATINO *Tomaso Sillani* 262

Illustrazioni

Palatino: Veduta del palazzo dei Flavi, 262 — La « Domus Tiberiana », 263 — La basilica, 264 — Il belvedere neroniano sulle « piscine »; Sostruzione del trono di Domiziano, 265 — Panorama dei nuovi scavi, 266 — Peristilio del palazzo dei Flavi, Vestibolo del palazzo di Domiziano, 267 — La vasca di distribuzione, 268 — Palazzo di Domiziano, Frammento di cornicione, 269 — Id.: Il ninfeo orientale, 270 — Id.: Il ninfeo occidentale, 271 — La camera dei meccanismi idraulici, 272 — Palazzo di Domiziano: Frammenti marmorei, 273 — Il Palatino dal Foro, 274 — Gli scavi da oriente; Palazzo di Domiziano: Frammento di cornicione, 275.

INSEGNAMENTO (L') ARTISTICO IN ITALIA: LA SCUOLA DELL'ACCADEMIA DI BRERA *Guido Marangoni* 102

Illustrazioni

Prospettiva architettonica: Lo scalone di Brera, 102 — Accademia di Brera: Aula del primo corso di prospettiva pratica, 103 — Id.: Aula del secondo corso di prospettiva pratica e teorica, 104 — Id.: Aula del terzo corso di prospettiva pratica e teorica, 105 — Studi di prospettiva lineare sull'ambone di S. Ambrogio, 106 — Prospettiva pratica dell'ambone di S. Ambrogio, 107 — Studi prospettici e rilievi per la preparazione di un quadro, 108 — Corso speciale di prospettiva: Rilievo panoramico dal vero, 109 — Prospettiva a colori: Studio d'ambiente, 110 — Studio d'interno, 111 — Prospettiva scenografica, 112 — Scuola di scenografia: Scena dell'atto primo della « Lucrezia Borgia »; Composizione scenografica su tema obbligato, 113 — Studio di prospettiva dal vero: Scorcio di una cupola, 114 — Studi di prospettiva a colori, 115 — Studio di paesaggio, 116 — Studio di chiaroscuro: Studio d'ambiente, 117 — La prospettiva dal bassorilievo; Traguardi e apparecchi per lo studio della scenografia, 118.

I. ALBERMANS EUGÈNE. Vedi *Artisti contemporanei*.

LA TOUCHE GASTON. Vedi *Artisti contemporanei*.

LETTERATI CONTEMPORANEI: ROSNY E I FRATELLI J. H.) . . . . . *Enzo Ferrieri* 417

Illustrazioni

J. H. Rosny nel suo studio, 417 — J. H. Rosny, 420 — J. H. Rosny, 421 — J. H. Rosny in uniforme, 422 — J. H. Rosny (ritratto di A. Rouveyre), 423.

— VERHAEREN EMILIO. . . . . *Giovanni Camusso* 21

Illustrazioni

P. Verhaeren (disegno di F. G. Tribout), 21 — Ritratto di P. Verhaeren, 23 — E. Verhaeren sulla porta della sua casa a Caillon-le-bique, 29.

LUOGHI ROMITI: NOALE E IL CASTELLO DEI TEMPESTA . . . . . *Bona Viterbi* 444

Illustrazioni

Noale: Il torrione del castello, 444 — Il castello, 445 — Stemmi, 446, 447 — Interno del torrione, 447 — Interno del castello ridotto a cimitero, 448, 449 — Avanzi del castello dei Tempesta, 450 — Il Municipio; Antichità, 451 — Pietro Fortunato Calvi, 452 — Vecchia casa dipinta; Antica colonna, ora piedestallo della bandiera del Comune, 453 — Iscrizione a P. F. Calvi sotto il portichetto del Municipio, 454 — Monumento a P. F. Calvi nella piazza, 455.

— VALLE FORMAZZA OSSOLA) . . . . . *Renzo Boccardi* 61

Illustrazioni

Canza (Val Formazza), 61 — La casa Scilligo a Ponte, 62, 63 — Frazione Ponte; Casa tipica formazzina, 63 — Case a Ponte, 64, 65 — Chiesa di Ponte, 65 — Ragazza di Val Formazza, 66 — Mobili di una « stuba », Interno di una « stuba », 67 — Chiesa; La casa del Comune nel 1500 a Ponte, 68 — Il lago di Antillona; Antillona, 69 — Interno della chiesina di Antillona, 70 — Agaro, 71 — In Val Formazza d'inverno, 72.

ARMA ITALIANA: LA NAVIGAZIONE SOTTOMARINA . . . . . *Arturo Zunin* 456

Illustrazioni

Appoggia-sommergibili « Lombardia », 456 — Sommergibile « Smalo »; Sommergibile « Glauco », 457 — Il « Tricheco » a tutta velocità; Sommergibile « Foca », 458 — Sommergibile « Salpa »; Sommergibile « Argo », 459 — Sommergibile « Velella »; Il ricevere d'un siluro, 460 — Il vecchio « Delfino »; Il sommergibile « Fisalia » in navigazione, 461 — Sommergibile « Otaria »; L'« Otaria » si prepara per l'immersione, 462 — Immersione; Immersione dell'« Otaria », 463 — Un siluro che scoppia, 464.

MORILLOT OCTAVE. Vedi *Artisti contemporanei*.

MUSEO TEATRALE ALLA SCALA . . . . . *Antonio Lega* 276

Illustrazioni

Fregio architettonico in terracotta; Placchetta in avorio, 276 — La sala del Teatro Drammatico; La sala dell'Edera, 277 — La sala dei Maestri, 278 — La sala della Scenografia, 279 — Bacco e il suo seguito (grande agata onice); Gran de skyphos scampato con la rappresentazione della commedia nuova, 280 — Figurina di danzatrice terracotta; Danzatrice velata (id.), 281 — Maschera di [illegible] Maschera [illegible] (id.); Maschera di Gerne [illegible], 282 — Caricatura in [illegible] Pulcinella [illegible] Caricatura di [illegible] Costumi di scena del [illegible] Cinquecento, 283 — F. Maggiotto [illegible] Arlecchino [illegible] Venezia, 284 — Maschere [illegible] Caricature [illegible] del sec. XVII; Busto [illegible] del [illegible] Ferdinando detto « Scaramuccia »; Id. del [illegible] Raimondo Poissonnetto « Crispin », 285 — Ballerino (porcellana di Louisbourg); Arlecchino (id. di Sassonia); Pulcinella danzante (id. di Capodimonte), 286 — Il Dottore (id.); Colombina assiste Pantalone svenuto (id.); Il Capitano Spacca (id.), 287 — Rosaura (terracotta veneziana dipinta); Il Dottore (id.); Florindo (id.), 288 — F. Pedrazzi: Ritratto della Malibran; F. M. Godefroid: Ritratto della cantante Elena Vigano (tavola) — Ritratto della cantante Caterina Serassi (scuola veneziana); Id. del comico Bancolelli detto « Dominique » (scuola francese), 289 — G. Mirochetti: Gioacchino Rossini (busto in bronzo), 290 — A. Canova: Il tenore Tacchinardi (busto in marmo); V. Sangiorgio: La cantante M. Malibran (id.), 291 — Giuseppina Grassini (miniatura del Quaglio), 292.

NOTE ETNOGRAFICHE: I COSTUMI MUTEBRI DELLE TREDICI SPORADI *Giuseppe Gerola* 204

Illustrazioni

[illegible] Costumi di Stampalia, 210 — Costumi di Rodi, 210, 211, 212 — Costumi di Scarpanto (Olimbos); Id. di Nissiri, 211.

NOTE SCIENTIFICHE: CURIOSE COSTUMANZE DELLA VITA DEGLI INSETTI *Fabrizio Cortesi* 213

Illustrazioni

[illegible] Scarabeo, 217 — Monotari tifici; Grillo d'Italia (Oecanthus pellucens), 218 — Cordi mori, 219 — Pavonia maggiore, 220, 221.

NOTIZIE 369, 479

PITTORI MUTEBRI. Vedi *Artisti contemporanei*.

RACCOLTE D'ARTE: LA COLLEZIONE ROUART . . . . . *Vittorio Pica* 42

Illustrazioni

[illegible] La strada di Chailly nel bosco di Fontainebleau, 52 — E. Manet: La lezione di musica, 53 — J. B. Jongkind: Porto olandese, 53 — P. A. Renoir: Cavalcata nel « Bois de Boulogne », 55 — E. Degas: Sulla spiaggia; Id.: La lezione di ballo, 56 — Id.: Ballerine alla sbarra, 57 — Id.: Ballerina; Id.: Al caffè-concerto, 58 — P. Puvis de Chavannes: La Speranza, 59 — M. Cassatt: Giovane donna con bimbo in braccio, 60.

ROSNY I FRATELLI J. H., (Vedi *Letterati contemporanei*).

SPEDIZIONE (LA) SCOTT: LA TRAGEDIA DEL POLO SUD ED IL SUO SIGNIFICATO *Mario Borsa* 180

Illustrazioni

La partenza della « Terranova » da Londra per la spedizione antartica, 180 — Diagramma indicante i viaggi delle spedizioni Amundsen e Scott al polo antartico, 181 — La « Terranova » tra i ghiacci dell'Antartico, 182 — Il capitano Roberto F. Scott, 183 — Un membro della spedizione Scott coi cani siberiani; Il tenente Rennick, 184 — I componenti la spedizione Scott sulla « Terranova », 185 — La slitta a motore usata dal capitano Scott, 186 — Edgard Evans, la prima vittima della spedizione, 187 — La spedizione Scott fra le nevi dell'Antartico, 188 — Il capitano Scott presso il monte Erebus, 189 — Un immenso ghiacciaio delle regioni antartiche, 190 — Facsimile di una lettera del capitano Scott, 191 — Una barriera di ghiaccio delle regioni antartiche, 192.

STORIA ED ARTE: IL FENOMENO TIPICO DELLA DECADENZA VENEZIANA *Guido Marangoni* 373

Illustrazioni

Guerra di Candia: Allegoria del generale Lorenzo Marcello, 373 — Id.: Candia attaccata dal Turco; Id.: Battaglia navale di Milo, 374 — Ritratto del capitan generale Lazzaro Mocenigo (scuola del Tintoretto), 375 — Ritratto di Francesco Morosini Peloponnesiaco, 376 — Fanali della galera di F. Morosini, 377 — Galera del doge F. Morosini, 378 — Ritratto di Angelo Emo, 379 — A. Longhi: Ritratto di un ammiraglio veneto, 380 — Salone di un appartamento patrizio; Ventaglio (sec. XVIII), 381.

VARIAZIONI: LA MARCHESA DI POMPADOUR . . . . . *Elena Bianchi* 31

Illustrazioni

Parco del castello di Versailles: La marchesa di Pompadour (dal dipinto di C. Van Loo), 31 — Castello di Bellevue; Id.: Il terrazzo degli aranci, 32 — F. Boucher: La marchesa di Pompadour, 33, 35 e tavola — J. M. Nattier: La marchesa di Pompadour, 34 — Q. La Tour: La marchesa di Pompadour, 36 — Ch. de Bellevue: L'Amore e l'Amicizia, 37 — C. Van Loo: La Sultana; F. H. Drouais: La marchesa di Pompadour, 38 — Luigi XV, rappresentato da Apollo, incorona il genio delle Arti (dall'incisione della M. di P.); Piano prospettico della Scuola Militare (dall'incisione di Nee e Masquelier), 39 — La nascita del Duca di Borgogna; Luigi XV; Bolle di sapone; I piccoli bevitori di latte (dalle incisioni della M. di P.), 40 — Castello di Versailles: Finestra del gabinetto intimo di Luigi XV, 41.

VARIETA': A 37.700 METRI D'ALTEZZA . . . . . *G. Brocherel* 465

Illustrazioni

Partenza del primo pallone sonda nel 1892; Pietro L'Hermite, inventore dei palloni sonda, 465 — La navicella d'un pallone sonda attrezzata alla partenza; Diagrammi d'un pallone sonda, altitudine 28,781 e 29,100 m., 466 — Rimorchio d'un pallone sonda; Navicella del pallone sonda dei sigg. L'Hermite e Besançon, 467 — Osservatorio di Trappes, 468 — Il primo lancio d'un pallone sonda dall'Osservatorio di Trappes; Partenza del primo pallone lanciato da L'Hermite il 2 novembre 1892, 469 — Hangar impermiato per il lancio dei palloni sonda a Trappes; Barometro in alluminio, 470 — Lettera che accompagna la navicella, 471 — Laboratorio per la costruzione dei palloni all'Osservatorio di Trappes, 472.

— AGRARIA FEMMINILE . . . . . *Renzo Levi Naim* 382

Illustrazioni

Le signorine incassano i frutti di un pero allevato a cordone; L'ingresso alla scuola, 382 — La potatura dei peschi; La potatura, 383 — Apicultura; La signora Valvassori spiega alle allieve come si estrae il miele dagli alveari; La scelta delle frutta per la preparazione delle conserve, 384 — Lezione di gastronomia; Dopo la mungitura, 385 — Si raccolgono le ortensie per decorare la mensa; Alcune signorine coltivano i pomidoro e ne legano i tralci sui sostegni; La raccolta delle patate e delle fragole, 386 — La spuntatura di rosai; Lezione pratica, 387 — Gruppo di allieve su la porta della scuola; La signorina Valvassori nutre i pulcini nati nell'incubatrice, 388.

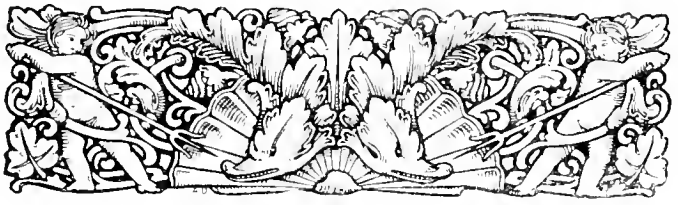
— A SIPARIO CALATO . . . . . *Luigi Torri* 140

Illustrazioni

F. Andreotti: Le maschere italiane (per un teatro di burattini a Firenze), 140 — Valerio: Le truppe italiane entrano in Piove di Sacco (sipario del teatro di P. di Sacco); Benini: Bonati e Napoleone I (id. del teatro di Bondeno), 141 — A. Gatti: Il trionfo dell'arte lirica (id. del teatro di Bogota), 142 — Id.: Goldoni alla Colonia Alfea (id. del Verdi di Pisa), 143 — Interno del teatro La Fenice di Venezia, con parte del secondo sipario del Busato, 144 — A. Chierici: Il genio delle Arti (sipario del Comunale di Reggio E.), 145 — G. B. Borghesi: Il trionfo della Sapienza (id. del Regio di Parma); A. Malatesta: La costruzione di un teatro a Ferrara (id. del Comunale di Modena), 146 — G. Ugolini: Orfeo che affascina la Natura (id. del Comunale di Carpi); N. Angiolini: L'apoteosi di Felsina (id. del Comunale di Bologna), 147 — Entrata di Cesare Augusto in Fano (id. del teatro della Fortuna), 148 — A. Pio: Dante al Tempio della Gloria (id. del Comunale di Cesena); Cognetti: Cesare che passa il Rubicone (id. del Vittorio Emanuele di Rimini), 149 — B. Galliari: Pompa nuziale di Bacco con Arianna (id. del Regio di Torino); C. Fracassini: Sipario dell'ex-teatro Apollo di Roma, 150 — G. Borgo Carrati: Il trionfo di Sordello (id. del Sociale di Mantova); M. De Napoli: Un torneo di Re Manfredi (id. del Piccinni di Bari), 151 — G. Mancinelli: I poeti al limbo (id. del S. Carlo di Napoli); G. Sciuti: L'incoronazione di Ruggiero (id. del Massimo di Palermo), 152 — Bertini e Gasnedi: Le origini del teatro (id. della Scala di Milano), 153 — V. Gazzotto: La festa dei fiori (id. del Verdi di Padova), 154 — Sipario del vecchio teatro Duse (ora Garibaldi) a Padova, 155 — F. Zuccheri: La caccia del cervo (bozzetto pel sipario del teatro Mediceo a Firenze), 156.

VERHAEREN EMILIO (Vedi *Letterati contemporanei*).

1913



CATALOGO DELLE ULTIME PUBBLICAZIONI ILLUSTRATE

COMPRENDE: EDIZIONI DI GRANDE LUSSO - RACCOLTE D'ARTE - OPERE GEOGRAFICHE - INSEGNAMENTO DI STORIA DELL'ARTE - PERIODICI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
BERGAMO

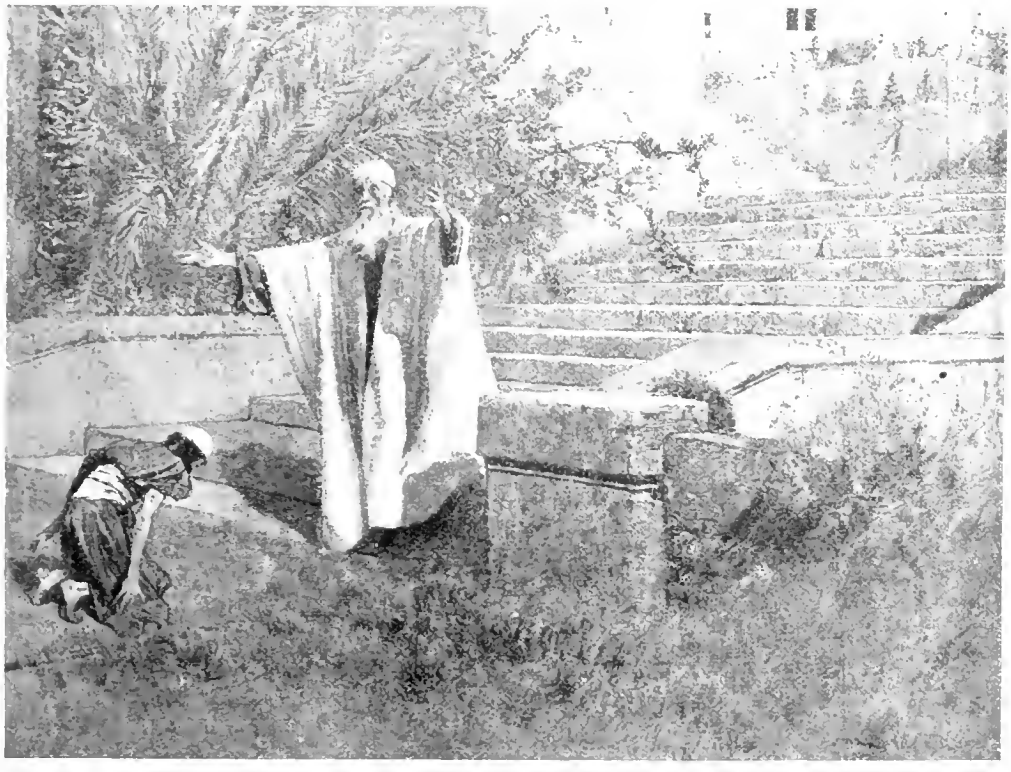
LE TAVOLE DELLA LEGGE.

... tavole, e le ...

Deuteronomio, IX, 17.

LA BIBBIA NELL'ARTE

100 SPLENDIDE INTAGLIOTIPIE, TRATTE DAI DISEGNI
ORIGINALI DI GRANDI MAESTRI CONTEMPORANEI
◇ CON INTRODUZIONE DI UGO OJETTI ◇
◇ ◇ E BIOGRAFIA PER OGNI ARTISTA ◇ ◇



DOMENICO MORELLI: IL FIGLIUOL PRODIGO.
" *E alzatosi andò da suo padre* "
Evang. di S. Luca, XV, 20.

Segantini, Morelli, Michetti, Burne-Jones, Gérôme, Villegas, Tissot, Walter Crane....., hanno interpretato il poema biblico colla loro vivida fantasia, presentandoci la scena suggestiva nelle loro mirabili composizioni, riprodotte col più perfetto sistema fotomeccanico.

La splendida pubblicazione è arricchita da una introduzione di Ugo Ojetti e dalla biografia chiara, succinta ma completa per ogni artista.

Volume in-4 grande, legato in tutta tela — Prezzo L. **30.**—

BIBLIOGRAFIA DELLE STAMPE POPOLARI ITALIANE

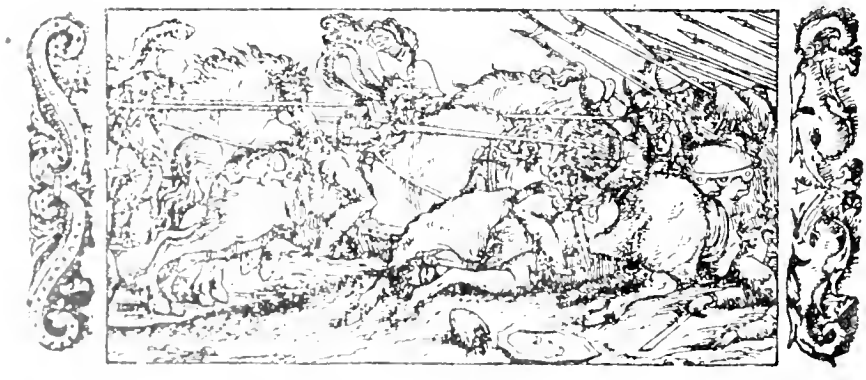
VOLUME PRIMO

Stampe Popolari della R. Biblioteca di S. Marco

PER CURA DI ARNALDO SEGARIZZI

CON INTRODUZIONE DI FRANCESCO NOVATI

PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ BIBLIOGRAFICA ITALIANA



Quest'opera, pubblicata sotto gli auspici della Società Bibliografica Italiana, è un rilevantissimo contributo alla storia della poesia popolare, uno strumento di sommo rilievo per meglio conoscere e valutare lo svolgimento dell'arte dell'incisione e della decorazione tipografica italiana. La raccolta è una fioritura di barzellette e di villotte dei secoli scorsi, dette [illegible] beffeggiare, di strofette mordaci, di grasse facezie e di delicate canzonette. L'illustrazione ne riuscì lussuosa, è svariata in modo mirabile. Vicino alle xilografie dovute al coltello degli artefici veneziani, s'avvicendano squisite composizioni fiorentine; dagli intagli legnosi di Pietro Paolini e d'un Maso da Finiguerra, alle rozze xilografie.

L'opera [illegible] 280 illustrazioni, è legata in finta pergamena con fregi in oro.

Prezzo del volume, L. 30.—

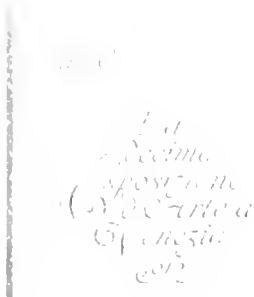
OPERA

Nobilissima Damore: la-

qual tratta de Vberto e Philomena: &
pol de la morte di esso Vberto: & de
Alba figliola del Duca di Bergo-
gna: & anchora tratta de vna
donna desperata per Amo-
re: laqual insegna a le altre
di guardarse.

UGO OJETTI

LA DECIMA ESPOSIZIONE D'ARTE A VENEZIA



In questo volume sono riprodotte tutte le opere di scultura, di pittura e d'arte decorativa che dell'Esposizione di Venezia sono degne di qualche ricordo. L'autore ha voluto che la sua scelta restasse a rappresentare la mostra e lo stato della produzione artistica odierna imparzialmente. Per questo il ricchissimo volume sarà ancora negli anni venturi un documento di primo ordine per tutti gli studiosi e gli amatori di belle arti. Del Cremona, il trionfatore della mostra, son riprodotte quasi tutte le opere: una anzi, la più famosa, l'*Edera*, è riprodotta a capo del volume in tricromia.

Splendido vol., di pag. 352, con 453 ill. e due tavole.

Prezzo di ogni copia, L. 12.—

VITTORIO PICA

L'ARTE MONDIALE ALL'ESPOSIZIONE DI ROMA

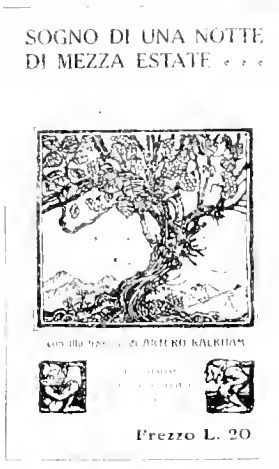
L'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma, per quantità e qualità di artisti in essa rappresentati e di opere venutevi da ogni nazione d'Europa, nonchè dalle due Americhe e dall'Asia, è stata senza dubbio la più varia ed importante mostra d'arte che si sia finora avuta in Italia. L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche ha creduto quindi di fare cosa grata ed utile a tutti coloro che s'interessano all'arte moderna, consacrando all'importante avvenimento un grosso volume, edito con gran lusso di tipi e di carta, di pag. 650 circa con 700 illustr. ed il cui testo è dovuto alla penna di uno dei migliori critici italiani, Vittorio Pica.

Prezzo di ogni copia, L. 16.—

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

DI GUGLIELMO SHAKESPEARE

TRADOTTO IN ITALIANO DA DIEGO ANGELI
: : ILLUSTRATO DA ARTURO RACKHAM : :



Non vi sono lodi che sieno sufficienti — scrisse il *Marzocco* — a ringraziare Diego Angeli del dono che egli ha fatto all'Italia per questa traduzione poetica del capolavoro di Shakespeare, per la fresca e sciolta espressione accompagnante per tutti i gradi del sentimento l'originale.

Ma il grande fascino artistico di questa edizione, la sua alta suggestione estetica è costituita dai quaranta acquerelli di cui è ornata, dovuti al più fantasioso artista contemporaneo che si conosca, ad Arturo Rackham.

Volume in-4 di pag. 150, con disegni in nero e 40 acquerelli riprodotti in quatricromia, legato in tela e oro.

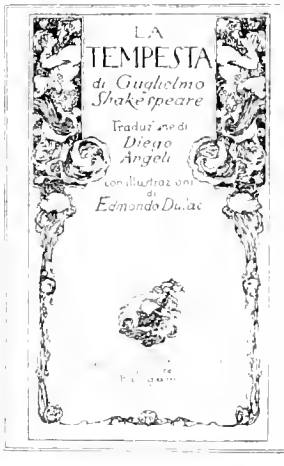
Prezzo L. 20.—

LA TEMPESTA

COMMEDIA IN 5 ATTI

DI GUGLIELMO SHAKESPEARE

NUOVA TRADUZIONE DI DIEGO ANGELI
: ILLUSTRATA DA EDMONDO DULAC :



Edmondo Dulac, colla fine ed ardita sua fantasia, ha saputo rendere la *Tempesta* di Shakespeare, tradotta tanto mirabilmente da Diego Angeli, con una attraente vaghezza di disegno e di colore, con una raffinata eppur tanto accurata tecnica da farne considerare questi acquerelli come piccoli capolavori della illustrazione del libro.

Vol. in-4 di pag. 160, con disegni in nero e 40 acquerelli riprodotti in tricromia, legato in tela e oro.

Prezzo L. 20 —

Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

◇ ◇ UGO OJETTI ◇ ◇
CH. MOREAU-VAUTHIER

LA PITTURA

I DIVERSI PROCESSI, LE MALATTIE DEI COLORI, I FALSI QUADRI

Prefazione di G. A. SARTORIO

Vol. di pag. 300, con 24 illustrazioni a colori e 27 in nero, tirate fuori testo

Questo libro intende far vieppiù conoscere al pubblico le opere che egli osserva, facendogli discernere le varie tecniche usate dagli artisti. Da Apelle che ferma su l'intonaco fresco di un muro i colori stemprati ad acqua, ad Uberto Van Eyck che per primo stende su tavole di legno delle tinte miste ad olio, da Fragonard inventore ci un pastello ove i colori paiono fiori appena sbocciati, dagli impressionisti, i pittori della luce, a Laurenti, a Previati, a Marius Pictor, l'alchimista delle vernici, l'autore analizza e descrive il metodo di ciascun innovatore, il modo seguito nel dipingere, gli inconvenienti nell'uso delle diverse paste, il modo di conservazione, il distacco delle pitture ed i colori usati dai maggiori artisti del passato e del presente.

Le tavole a colori mettono in maggior evidenza i difetti ed i pregi, nonchè la tecnica varia delle più rinomate pitture. Ciascuna di esse riproduce in grandezza naturale un particolare del quadro originale a conferma della dimostrazione. La riduzione in nero mostra la veduta completa dell'opera, così che il lettore ha sott'occhio la parte colorata scelta del dipinto e l'insieme della composizione.

Per i suoi insegnamenti questo libro si rende indispensabile ai pittori ed ai critici, ai collezionisti e agli studiosi, ai direttori di pinacoteche e musei, e ad ogni persona colta.

Rilegato in tela, L. 12.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO

VITTORIO PICA

Grosso volume in-4° di pagine CI VIII-540, stampato con tipi e su carta di lusso e splendidamente illustrato da 732 riproduzioni in foto-incisione di pitture, sculture e stampe di

Abe Shiumpo, Alma-Tadema Lawrence, Alvarez-Sotomayor Fernando, Amiet Cuno, Amisani Giuseppe, Ancher Michael, Andersen Hendrik, Anglada y Camarasa Hermen, Aoyama Suikô, Apolloni Adolfo, Arii Shôun, Aroseníus Ivar, Asakura Fumio, Aucurtin J. Francis, Bacarisas Gustavo, Bacher Rudolf, Baertsoen Albert, Baes Firmin, Barbasán Mariano, Barbudo Salvador, Bargellini Giuseppe, Barricelli Maurizio, Barwig Franz, Baschet Marcel, Battaglia Alessandro, Bauer John, Bauer Marius, Bazzaro Ernesto, Beardsley Aubrey, Beaux Cecilia, Becker Benno, Belkowsky Asen, Belloni Giorgio, Bellows George, Benczur Gyula, Benedito Manuel, Benlliure Mariano, Benlliure Ortis José, Benlliure y Gil José, Benois Alexandre, Bergholz Richard, Bergmann Oskar, Bermejo y Sobeva José, Bernstamm L. B., Besnard Albert, Besso Amalia, Bezzi Bartolomeo, Biesbroeck van Jules, Biondi Ernesto, Bisschop-Robertson S., Björck Oskar, Blumenschein Ernest, Bogdanow-Bielski Nicolai, Boseboom Johannes, Bosch E., Boyesen Rostrup P., Brangwyn Frank, Brass Italico, Breitner G. H., Brochy Károly, Burne-Jones Edward, Burri Max, Cadorin Guido, Cairati Gerolamo, Calori Guido, Caprile Vincenzo, Caputo Ulisse, Carbonero Moreno José, Cargano Filippo, Carlandi Onorato, Caro-Delvaille Henry, Carosi Giuseppe, Carozzi Giuseppe, Casadio Luigi, Casorati Felice, Cataldi Amleto, Chahine Edgar, Chaplin Elisabetta Charpentier Alexandre, Chase William Merritt, Chiesa Pietro, Chokuan, Christiansen Paul, Ciardi Beppe, Ciardi Emma, Ciardi Guglielmo, Cifariello Filippo, Clará José, Claus Émile, Coleman Enrico, Cooper Colin Campbell, Cornoyer Paul, Coromaldi Umberto, Costantini Battista, Costantini Virgilio, Cottet Charles, Courtens Franz,

Cuane Walter, Crema Giambattista, Csók István, Dalbono Edoardo, Damkó Giuseppe, Danieli Francesco, D'Antino Nicola, Danse Auguste, Danse Louise, Dauchez André, Dillaunois Alfred, Dusch Théodore, Desvallières Georges, d'Haveloose Marnix, Dierckx P. J., Discovolo Antonio, Domingo y Folloa Roberto, Dorph N. V., Dufau Clémentine, East Alfred, Egger-Lienz Adolf, Egger-Lienz Albin, Estani Capella Pedro, Estevan Hermenegildo, Fabry Émile, Fendi

SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

TORSO.

Fabbi Fabio, Fattori, Ferrazzi Ferruccio, Ferretti Paolo, Fildes Luke, [illegible] V. Stanhope, Flagiacomo Pietro, Friesekl Frederick Karl, [illegible] Gibson Victor, Gioli Luigi, Giron Charles, Gola Emilio, [illegible] Grassi Vittorio, Guastalla Giuseppe, Guthrie [illegible] Hammershöi Vilhelm, Hampel Walter, Hanak [illegible] Hayd Marie, Havermann H. J., Heichert-Otto, Hermann [illegible] Heymans A. J., Hinna Bernhard, Hodler

CARL LARSSON: AUTORITRATTO.

[illegible], Hegel, Vlastimil, Högal, Holmboe Thorolf, Hopkins James, Horovitz Leopold, Hughes-Stanton H., Hultgren Oscar, Hynais Alfred, Imao Keinen, Innocenti Camillo, Israëls Josef, Ivanyi Grünwald Béla, Jacobidès G., Jakuchiû, Jama Matej, Jank Angelo, Jekel Gustav, Jendrassik Jenö, Johansson Stefan, Joris Pio, Julio Antonio, Kacziány Odön, Kalvoda Alois, Kamel Arthur, Kampf Eugen, Karlovszky Bertalan, Kasegawa Noboru, Katada Tokurô, Katô Eishin, Kawasaki Ranko, Kawakata Gyokushô, Kever S. J. H., Khnopff Fernand, Kikuchi Hôbun, Kimura Kiyoteru, Kishima Okoku, Klimt Gustav, König Friedrich, Koustodiew Boris, Krizmann Ludevit, Krohg Christian, Krohg Oda, Kröyer P. S., Kühnelt Hugo, Laermans Eugène, Lagae Jules, Larsen Johannes, Larsson Carl, Laszczka Konstantyn, Laszló Fülöp, Laurent Ernest,

SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI

EDOARDO DALBONO - POZZUOLI.

[illegible], Lavell, John, Leader B. W., Lebrecht Ise, Leighton Frederik, Lerche Hans [illegible], Hugo, Liebermann Max, Ligeti Nicolò, Lindberg Erik, Lionne Enrico, Lloyd [illegible], G. Amedeo, Maggi Carlo, Makowski Konstantin, Makowski Wladimir, Maks C. J., [illegible], Malczewski Philip, Mancini Antonio, Manes Josef, Mariani Pompeo, Maris Jacob, Maris Matthijs, Maris Willem, Mars W., Mâre Lajos, Martini Alberto, Masuzu Shunna, [illegible], Matsuzaki, Melchers von Josef, Melchers Garsi, Mentessi Giuseppe, Menzel [illegible], Merson H. W., Meszkovic Ivan, Mészöly Géza, Miles Carl, Miles Ruth, Miti-[illegible], Mol[illegible], Mosè Giacomo, Monnickendam Martin, Monteverde Giulio, [illegible], Morgenstern, Müller Vim., Motonobu, Müller-Cassel Adolf, Munch Edvard, [illegible], Nelidow Mikhaïl, Nicolaïe A., Noci Arturo, Noguè José, [illegible], Nyilassy Sándor, Oakley Violet, O'Connor Andrew, Okada [illegible], Olaki Chikuha, Paál de Ladislas, Paczka [illegible], Pauli Julius, Pellini Eugenio, Pelmutter

IGNACIO ZULOAGA: LA VIEJA CASTILLA.

[illegible] Valle, Pelpel Egidio, Petricoli Carlo Alberto, Pochwalski Kasimir, Poggenbeck G. L. H., Pohl Hugo, Racki Mirko, Raggio Giuseppe, Rancher Umberto, Rassenfosse Armand, Reichel A. F., Repin Ilie, Repin Jurj, Reyna Antonio, Richir Hermann, Ring L. A., [illegible] Augusto, Roldos Alberto, Rominsky N., Róna József, Ronner Alice, Rosandich Toma.

SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI

JOSEF MANES — LA CUCITRICE.

[illegible] Ardo, Foehr [illegible] W., Rousseau Victor, Rusiñol Santiago,
[illegible] Sargent John S., Sattler Jozef, Schattenstein
[illegible] Schott Walter, Schramm-Zittau Rudolf,
[illegible] [illegible] Janet, Serow Valentin, Serra Enrique,
[illegible] Siviero Carlo, Skovgaard Niels, Skredsvig
[illegible] N., Sohlberg Harald, Soline Sawell, Sorolla

KEINEN IMAGE ANITRE AL CHIARO DI LUNA INVERNALI.

La [illegible] Sacchetto, Scott [illegible], Seeleye Wilm, Steer P. W., Stenersen Gudmund, [illegible]'s Gemälde, Guarel [illegible] Stevagliero Gabriel, Strandman Otto, Strobentz Frigyes, [illegible] Hanka, Sutor Alexandre, Stundl Theodor, Stursa Jan, Subbinini Seraphin, Sung-[illegible] Sing, Sz[illegible] Joachim, Svatinsky Max, Sytchkow Fedor, Szinyei Merse Pál, Szoldatits Giorgio, Talamini Ivan, Tanse [illegible] Edmund C., Tempte Hans, Terasaki Kuyogyo, [illegible] Vic[illegible] H., Tito Wallace, Tkatchow Vitali, Tito Ettore, Tkatchenko Mikhail, Toda [illegible], Tucan [illegible] Gustav, Tose Arturo, Teübener Wilhelm, Trulson Anders, Tsune-[illegible], Tuke Henry, Twardowska von Courat Elsie, Uyemura Shoyen, Uerka Joza, Urban [illegible], Vanni Otto, Vantaghi Giorgio junior, Veldel Herman, Veldheer J. G., Vestróczy [illegible], Vian Giovanni, Vil Ingelrigt, Vinnen Carl, Vloors Émile, Vries Lam (de) D., Voil-[illegible], Wachtmeister Gloria Ferdinand, Wasnetzow Apollinaris, Wasnetzow Victor, Wat[illegible] Edmond, Watts G. F., Waugh Frederick J., Weise Rolfert, Weissenbruch H., Wenz[illegible] Gustav, Westendorp Fritz, Wientge J. C., Winogradow Sergufei, Wojtkiewicz W[illegible] Wolkow Efim, Wolfek Karl, Yamamoto Shunkio, Yamasaki Chigun, Yoshida Yoshiaki, Zacc[illegible] Kolitan, Zandomeneghi Federigo, Zaragoza José Ramon, Zon J., Zorn Anders, Zu-[illegible] de Valente, Zuloaga Ignacio, Zumbusch (von) Kaspar.

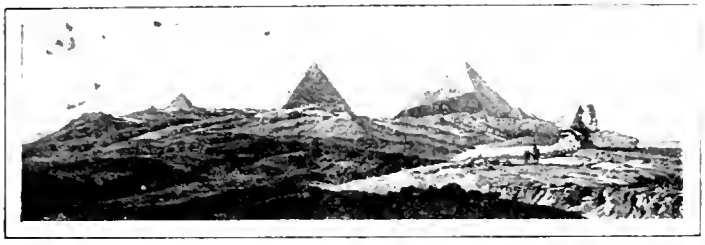
L'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma, per quantità e qualità di artisti in essa rappresentati e di opere venutevi da ogni nazione d'Europa, nonchè dalle Due Americhe e dall'Asia, è stata, senza dubbio alcuno, la più varia ed importante mostra d'arte che si sia finora avuta in Italia ed una delle maggiori che, nell'ultimo cinquantennio, abbiano in tutto il mondo richiamata ed interessata l'attenzione del pubblico cosmopolita degli amatori e dei critici d'arte.

Vittorio Pica, a cui dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo è stato affidato il compito delicato e non facile di passare in rassegna, mercè analitico esame critico, le più importanti e caratteristiche fra le circa diecimila opere di pittura, di scultura e d'incisione esposte nel 1911 a Roma, ne ha approfittato, sorpassando i limiti angusti della semplice attualità, per tracciare un quadro generale dello stato attuale delle arti e mettere bene in luce alcuni dei rappresentanti più originali e più significativi di esse, come appare dall'indice dei capitoli, che riportiamo qui appresso.

[illegible] Sezione [illegible] — II. La Sezione Norvegese — III. La Sezione Danese — IV. Ignacio [illegible] — V. [illegible] — VI. Santiago Rusiñol — VII. Joaquin Sorolla [illegible] — VIII. [illegible] La Spagna — IX. Carl Larsson — X. Jozef Israels — [illegible] — XII. [illegible] — XIII. Frank Brangwyn — XIV. Il Padiglione [illegible] — XV. Il Padiglione [illegible] — XVI. Auguste Rodin — XVII. Il Padi-[illegible] — XVIII. [illegible] — XIX. Il Padiglione dell'Au-[illegible] — XX. Il Padiglione della Russia — XXII. La [illegible] — XXIII. Il Padiglione degli Stati Uniti d'A-[illegible] — XXV. Gli Artisti Italiani.

Prezzo del volume legato in pelle e tela con fregi in oro, in Italia L. **30.** — Estero Fr. 34.

Inviare cartolina vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ARS UNA: SPECIES MILLE
STORIA GENERALE DELL'ARTE

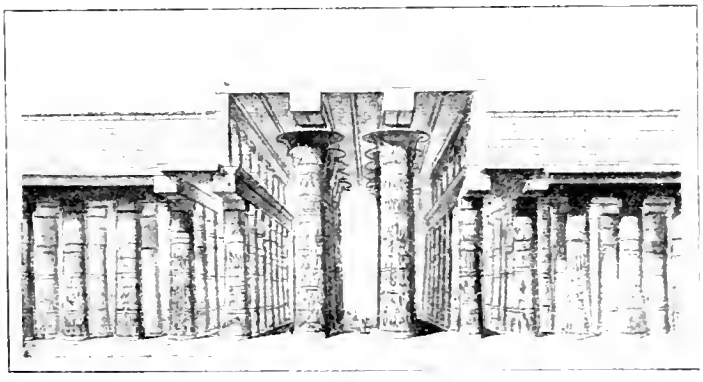
G. MASPERO

L'ARTE IN EGITTO

Volume di pag. 330, con 565 illustr. e 4 tavole

L'autore prende le mosse dall'inizio delle dinastie, ne studia l'evoluzione, dall'epoca tinitica all'elevazione del cristianesimo, descrive il progressivo svolgersi dell'architettura, separa le diverse scuole di scultura studiandone i principii e le forme che sviluppati nel corso dei secoli daranno all'arte egiziana la sua fisonomia originale. Dai piccoli oggetti di uso comune, rintracciati nelle più antiche tombe, alle costruzioni grandiose come i templi di Carnac, di Tebe, di Luqsor, l'autore, con quella autorità dovuta al migliore egittologo del mondo, riassume tutti i suoi studi, porgendo il suo dire in maniera facile e chiara a tutti. Il ricchissimo corredo di illustrazioni rende l'opera vieppiù preziosa e mercè la combinazione coi maggiori editori del mondo viene messa in vendita ad un prezzo mitissimo.

Prezzo L. 7.50



ARS UNA: SPECIES MILLE
STORIA GENERALE DELL'ARTE

La collezione intera formerà una *Storia Generale delle Arti Figurative* dai tempi antichissimi ai giorni nostri. Ogni singolo volumetto, che conterrà da sei ad ottocento illustrazioni e tavole a colori, sarà opera del più reputato storico dell'arte della rispettiva nazione.

Per la straordinaria modicità del prezzo, la nuova collezione è alla portata d'ognuno; perciò essa è destinata a rendere i maggiori servizi agli artisti, architetti, pittori, scultori, incisori, agli studiosi, a quanti insomma hanno il culto del bello.

VOLUMI PUBBLICATI:

Isole Britanniche di *Sir Walter Armstrong*
Italia Settentrionale di *Corrado Ricci*.
Francia di *Louis Hourticq*.

IN PREPARAZIONE:

Grecia di *Amelung*.
Roma di *Strong*.
Bisanzio di *Millet*.
Italia del Sud di *G. Poggi*.
Fiandra di *Max Rooses*.
Olanda di *G Bode*.
Germania di *Popp*.
Spagna e Portogallo di *Marcel Dieulafoy*.
China e Giappone di *Maitre*.
India e Persia di *Foucher*.
America di *Cortissoz*

Il prezzo di ciascun manuale, rilegato in tela flessibile e di formato tascabile, è di L. **7.50**.

Collezione di Monografie Illustrate

Serie " ITALIA ARTISTICA "

CENTO MILA ILLUSTRAZIONI IN 4, IN CARTA PATINATA, INCARTONATI, CON FREGI IN ORO, OPPURE RILEGATI IN MEZZA PELLE E CON BUSTA DI CARTONE

Serie premiata con medaglia d'oro dal Ministero di Agricoltura Industria e Commercio

Unico primo premio alla Mostra di Storia dell'Arte di Roma - Ottobre 1912

" ITALIA ARTISTICA ", costituita da singole monografie per ciascuna città o luogo d'arte celebre, [illegible] principalmente, ha il proposito di far conoscere le bellezze naturali della patria nostra. — [illegible] Serie così ben accolta con plauso in tutto il mondo, si sono venduti più di 200000 esemplari.

[illegible]

1. **Ravenna** di C. Ricci . . . . . L. 4.—
2. **Ferrara** e **Pomposa** di G. A- [illegible] 3,50
3. **Venezia** di P. Molmenti 3,50
4. **Girgenti** di S. Rocco; **Da Segesta a Selinunte** di L. Mauceri » 3,50
5. **La Repubblica di S. Marino** C. Ricci 3,50
6. **Urbino** di G. Lisparini 3,50
7. **La Campagna Romana** di U. [illegible] . . . . . 4.—
8. **Le isole della Laguna Veneta** di M. Molmenti e D. Mantovani » 4.—
9. **Siena** di A. J. Rossoni . . . . » 4.—
10. **Il Lago di Garda** di G. Solitro 3,50
11. **San Gimignano** di R. Paneini . 4.—
12. **Prato** di E. Cerradini: **Montemurlo** e **Campi** di G. A. Borghesi . . . . . » 3,50
13. **Gubbio** di A. Colasanti . . . 3,50
14. **Comacchio. Argenta e le Bocche del Po** di A. Bellemmelli 4.—
15. **Perugia** di R. A. Gallenga [illegible] . . . . . » 4
16. **Pisa** di L. B. Supino . . . . 4.
17. **Vicenza** di G. Pellizzo . . . 4
18. **Volterra** di C. Ricci . . . . . 4.
19. **Parma** di L. Testi . . . . . 4.
20. **Il Valdarno da Firenze al mare** di G. [illegible] . . . . . 4.
21. **L'Aniene** di A. Colasanti . . 4.
22. **Trieste** di G. [illegible] . . . 4.
23. **Cividale del Friuli** di G. Lisi [illegible] 4
24. **Venosa e la Regione del Vulture** di D. Lovisi 3,50
25. **Milano**, [illegible] . . . . . 4.
26. **Milano**, [illegible] . . . . . 4.
27. **Catania** di [illegible] . . . 4
28. **Taormina** di [illegible] . . . 3,50
29. **Il Gargano** di [illegible] . . 4
30. **Imola e la Valle del Santerno** di [illegible] 4
31. **Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana Senese** di [illegible] . . . . . 4.
32. **Napoli**, [illegible] . . . . .
33. **Cadore** [illegible] . . . . 4.
34. **Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò** di G. Paternò Castello . . . . . L. 4.—
35. **Foligno** di M. Faloci Pulignani » 4.—
36. **L'Etna** di G. De Lorenzo . . » 4.—
37. **Roma**, P. I, di D. Angeli . . » 3,50
38. **L'Ossola** di C. Errera . . » 3,50
39. **Il Fucino** di E. Agostinoni . . » 4.—
40. **Roma**, P. II, di D. Angeli . » 5.—
41. **Arezzo** di G. Franciosi . . . » 4.—
42. **Pesaro** di G. Vaccaj . . . . » 4.—
43. **Tivoli** di A. Rossi . . . . . » 4.—
44. **Benevento** di A. Meomartini . » 4.—
45. **Verona** di G. Biadego . . . . » 4.—
46. **Cortona** di G. Mancini . . . » 5.—
47. **Siracusa e la Valle dell'Anapo** di E. Mauceri . . . . . » 4.—
48. **Etruria Meridionale** di S. Bargellini . . . . . » 4.—
49. **Randazzo e la Valle dell'Alcantara** di F. De Roberto . » 4.—
50. **Brescia** di A. Ugoletti . . » 4.—
51. **Bari** di F. Carabellese . . . » 5.—
52. **I Campi Flegrei** di G. De Lorenzo » 5.—
53. **Valle Tiberina: Da Montauto alle Balze - Le sorgenti del Tevere** di P. L. Occhini . . . » 4.—
54. **Loreto** di A. Colasanti . . . » 4.—
55. **Terni** di G. Lanzi . . . . . » 4,50
56. **Foggia e la Capitanata** di R. Caggese . . . . . » 4.—
57. **Bergamo** di P. Pisenti . . . » 4,50
58. **Il Litorale Maremmano** di C. N. Nicolosi . . . . . » 5.—
59. **Bassano** di G. Gerola . . . . » 4.—
60. **La Campagna Maremmana** di C. A. Nicolosi . . . . . » 5.—
61. **Il Tallone d'Italia: I. Lecce e dintorni** di Giuseppe Gigli . » 4.—
62. **Torino** di Pietro Toesca . . » 4,50
63. **Pienza, Montalcino e la Val d'Orcia Senese** di F. Bargagli-Petrucci . . . . . » 5.—
64. **Altipiani d'Abruzzo** di Emidio Agostinoni . . . . . » 5.—
65. **Padova** di Andrea Moschetti . » 4,50
66. **La Brianza** di Ugo Nebbia . . 5.—
67. **Terracina** di Attilio Rossi . . » 4,50
68. **Il Tallone d'Italia: II. Gallipoli, Otranto e dintorni** di Giuseppe Gigli . . . . . » 4.—

[illegible] *Prezzi in oro e custodia di cartone, Lire* **1.50** *in più.*

IL MUSEO D'AMSTERDAM

PREFAZIONE DI W. STEENHOFF

CON 36 TAVOLE A COLORI

La Galleria dei quadri del Museo di Amsterdam deve la sua eccezionale importanza alla ricchezza di capolavori della migliore epoca dell'Arte Nazionale Olandese.

Il grande valore di questa insigne collezione si può pienamente apprezzare nel esaminare le splendide riproduzioni contenute nel presente volume.

Rembrandt, Ruisdael, Jan Steen, Frans Hals, Mabuse, Scorel.... sono qui raccolti ed illustrati con cura somma dallo Steenhoff, il notissimo studioso di arte olandese.

Volume in-4 grande, riccamente legato in tela, con rilievi a secco ed oro.

Prezzo L. 35.—

LE CITTA DEL SILENZIO

IMPRESSIONI DI FERRUCCIO SCATTOLA

CON PREFAZIONE DI UGO OJETTI

LE CITTÀ
DEL SILENZIO

Ferruccio Scattola ha saputo evocare in queste sue impressioni la visione di alcune " Città del Silenzio ", nell'ora e sotto la luce che meglio a lui sembrano adatte a rivelare il loro significato, la loro gloria, l'anima loro.

Il maggior pregio di esse, dice l'Ojetti nella geniale prefazione, è la musicalità soave e discreta che vi lascia nel ricordo come una lunga eco che non si spegne.

L'opera contiene 12 tavole in tricromia, il testo è stampato su carta china; testo e tavole calcograficamente rimontate su cartoncino.

Volume del formato in-folio, legato in tela con fregi in oro.

Prezzo L. 30.—

LA STORIA DI VENEZIA
NELLA VITA PRIVATA

di POMPEO MOLMENTI

(V Edizione completamente riveduta dall'autore)

PARTE PRIMA

LA GRANDEZZA

Volume in 4, di pag. 520, legato in tela e oro, con 595 illustrazioni e 10 tavole fuori testo, delle quali 5 a colori.

Prezzo del volume, L. 25.

PARTE SECONDA

LO SPLENDORE

Volume in-4, di pag. 648, legato in tela e oro, con 714 illustrazioni e 14 tavole fuori testo, delle quali 10 a colori.

Prezzo del volume, L. 27.50

PARTE TERZA

IL DECADIMENTO

Volume in-4, di pag. 530, legato in tela e oro, con 569 illustrazioni e 6 tavole fuori testo, delle quali 3 a colori.

Prezzo del volume, L. 25.

IL BIGLIETTO DI VISITA
ITALIANO

STORIA DEL COSTUME
NEL SECOLO XVIII
NELLE RACCOLTE BERTARELLI e HENRY PRIOR

Volume in-4 grande in carta Imilla, con 670 figure ricavate da rami dell'epoca, fotoincisioni, tricromie, bicromie, zincotipie. Legato in tela e oro con busta.

Prezzo del volume, L. 100.

ARTE E STORIA
NEL MONDO ANTICO

di H. LUCKENBACH e C. ADAMI

(III Edizione interamente rifatta)

con 692 illustrazioni e 7 tricromie

La vita delle città e degli imperi, le forme del mito, della religione, del costume, i riti, le manifestazioni del potere pubblico e quelle della vita privata, il tragico e il comico, l'epico ed il grottesco di quelle antiche civiltà, non potranno mai essere così ben intesi, caratterizzati e spiegati, come attraverso il suggestivo linguaggio delle monumentali e preziose reliquie, di cui l'opera che presentiamo offre una collezione così sagacemente ordinata e così ricca.

Prezzo del volume, L. 8.—

CENTO CAPOLAVORI
DELLA
RINASCENZA ITALIANA

RIPRODOTTI A FOTOINCISIONE
CON PREFAZIONE DI CORRADO RICCI
E CENNI STORICI DI LUIGI PELANDI

Sono 100 finissime riproduzioni dell'aureo Rinascimento, tirate calcograficamente alla mano, con notizie biografiche e storiche esatte e succinte per ogni maestro, ricavate dai documenti ultimamente scovati dai maggiori studiosi di storia dell'arte per ogni capolavoro.

Elegantissimo volumetto in-12, in legatura Omar, in pelle scamosciata, oro sui quadranti, taglio dorato, busta di custodia.

Prezzo del volume, L. 20.—

Direzione e Amministrazione con Cartonnage-Taglio all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

TRIPOLITANIA E CIRENAICA

(DAL MEDITERRANEO AL SAHARA)

DEL PROF. ARCANGELO GHISLERI

Volume di 216 pag., con 125 illustrazioni e 38 cartine inserite nel Testo,

◇ ◇ 6 Tavole a colori fuori testo e 3 carte geografiche colorate ◇ ◇

III EDIZIONE CON NUMEROSE AGGIUNTE

Quest'opera, unica per la quantità e lo splendore delle illustrazioni, tutte documentali, è nel tempo medesimo la più oggettiva e la più completa opera di consultazione, che uomini d'arme e uomini di toga, pubblicisti e legislatori, industriali e insegnanti, possano desiderare intorno ai paesi ora passati all'Italia.

L'autore non ha voluto fare opera d'erudizione vanitosa, ma un libro scientifico, in forma chiara e riassuntiva, che possa essere utile a tutti. E rimane, ancora dopo tante pubblicazioni del genere, la più completa e la più riccamente illustrata.

Prezzo del volume cartonato, con fregi in oro sulla copertina, L. 5.—

PUBBLICATO IN COEDIZIONE COLLA SOCIETÀ EDITORIALE ITALIANA

L'EGEO

(DALL'ETA' MICENEA AI TEMPI NOSTRI)

DEL PROF. PAOLO REVELLI

Volume di 160 pagine, con 179 illustrazioni, 3 tavole a colori fuori testo e 4 carte geografiche colorate

L'Egeo " dai sorrisi innumerevoli „ come disse Eschilo, è stu diato genialmente fino dalla sua gloriosa storia artistica dall'epoca della mirabile civiltà ellenica ad ieri, asservito, soffocato dalla tirannide turca.

Le numerosissime illustrazioni riproducono paesaggi pittoreschi, monumenti antichi, codici rarissimi, pitture storiche dei maggiori artisti, ritratti di uomini illustri, manoscritti inediti; carte antiche italiane, turche e greche. Arricchiscono l'opera le varie tavole colorate e le carte geografiche e storiche.

Prezzo del vol. con copertina artistica a colori, cartonato e con busta di custodia, L. 3.50.

PUBBLICATO IN COEDIZIONE COLLA SOCIETÀ EDITORIALE ITALIANA

NUOVA CARTA DEL TEATRO DELLA

GUERRA BALCANICA

NELLA SCALA DI 1: 1.000.000 COLL'INDICAZIONE DEI LUOGHI DI BATTAGLIA DEGLI ESERCITI MONTENEGRINO, SERBO, BULGARO E GRECO AGGIUNTAVI UNA CARTA ETNOGRAFICA A COLORI

Prezzo L. 1.50

COLLEZIONE MINIATURE

10 nitide fotoincisioni di capolavori più significativi per ciascuna Raccolta

e per ciascun Maestro. Rilegate in elegante volumetto con testo esplicativo

Diffondere sempre più la cognizione delle meraviglie artistiche del nostro Paese, far conoscere i capolavori dei nostri grandi artisti tanto antichi che moderni e delle maggiori nostre Raccolte, è ciò che si propone la presente collezione.

La minuscola ed elegantissima serie, di cui ogni volumetto è formato da 10 illustrazioni, riprodotte col sistema fotomeccanico il più perfetto, corredato di una biografia per ciascun maestro e con note esatte e complete per ogni opera, rivedute da scrittori notissimi, quali Corrado Ricci, Ugo Ojetti, Gino Fogolari, Laudedeo Testi, Francesco Novati ecc., ha incontrato il completo favore del pubblico, tanto che poco tempo dopo la pubblicazione delle prime edizioni si è dovuto attendere a nuove ristampe.

Serie: GALLERIE ITALIANE

1. Pinacoteca di Brera di Milano.
2. Idem: Gli affreschi di B. Luini.
3. Galleria di Parma.
4. Museo Poldi-Pezzoli in Milano.
5. Pinacoteca Ambrosiana di Milano.
6. Accademia di Venezia: I capolavori.
7. Accademia Carrara in Bergamo.
8. Pinacoteca Comunale di Verona.
9. Galleria d'Arte moderna del Castello Sforzesco di Milano.
10. Galleria Palatina di Firenze.
11. La Certosa di Pavia.

Serie: MAESTRI DELLA PITTURA

1. Giovanni Bellini.
2. Carlo Crivelli.
3. Tiziano Vecellio.
4. Raffaello Sanzio: Le Madonne.
5. Raffaello Sanzio: I capolavori di [illegible]
6. Raffaello Sanzio ***: I capolavori d'arte profana.
7. Sandro Botticelli.
8. Leonardo da Vinci.
9. Andrea Mantegna.

Serie: MAESTRI DELLA SCOLTURA

1. Michelangelo Buonarroti.

Serie: ARTISTI CONTEMPORANEI

1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]
4. Tranquillo Cremona.
5. Gaetano Previati.
6. Lucien Simon.

Prezzo di ogni **volumetto rilegato, L. 2.** —

I MAESTRI DEL COLORE

PUBBLICAZIONE MENSILE IN FASCICOLI, CIASCUNO DI 6 TAVOLE COLORATE.

◇ ◇ CON TESTO ESPLICATIVO DOVUTO AI MIGLIORI CRITICI EUROPEI ◇ ◇

La nuova annata dei " MAESTRI DEL COLORE „ per ricchezza, squisitezza e finezza di esecuzione non sarà inferiore alle precedenti ; anzi, incoraggiati dallo straordinario successo, promettiamo noi quanto i nostri coeditori di fare ogni sforzo per migliorare nel 1913 la pubblicazione.

I " MAESTRI DEL COLORE „ hanno acquistato amici in tutta Europa, e si pubblicano nello stesso tempo in italiano, tedesco, francese, russo, ungherese, olandese e svedese ; comprendendo riproduzioni dei migliori dipinti dell'arte contemporanea mondiale.

L'abbonamento di 12 fascicoli che incomincia dal Gennaio 1913 è di L. 30. . Ciascun fascicolo, L 3.50.

Le annate precedenti, di 72 tavole colorate ciascuna, sono state pubblicate in altrettanti splendidi volumi con testo esplicativo.

Ogni volume, L. 35.—

LE GALLERIE D'EUROPA

PUBBLICAZIONE MENSILE IN FASCICOLI DI 5 TAVOLE COLORATE CIASCUNO.

CON TESTO ESPLICATIVO DOVUTO AI MIGLIORI CRITICI E STORICI DELL'ARTE

La IV Serie di questo magnifico periodico conterrà riproduzioni delle meravigliose opere raccolte nelle Gallerie di Venezia, nel Museo del Prado a Madrid, nel Museo Federico di Berlino, nella Collezione Wallace di Londra, ecc.

Questa splendida pubblicazione si rivolge in modo speciale agli studiosi ed amatori dell'arte, nonchè a chi ha vaghezza di possedere le migliori e più esatte riproduzioni a colori dei capolavori esistenti nelle Gallerie europee.

Il prezzo di sottoscrizione è: per i due volumi della IV Serie L. 90.—, per ogni volume L. 50.—, ciascun fascicolo L. 3.25.

I 6 volumi già pubblicati si possono acquistare separatamente al prezzo di L. 50.— ciascuno.

Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE

: LETTERATURA SCIENZE E VARIETA' :

Non creata ad esclusivo scopo di lucro, nè composta con assiduo lavorìo di forbici, non preoccupata di rispecchiare l'attualità frivola e fugace, nè voluttuariamente asservita ai gusti capricciosi della moda, la nostra rivista **Emporium** si è imposta fino dal suo primo sorgere la missione di educatrice del gusto del pubblico, di rivelatrice d'ogni interessante caratteristica e più o meno ignorata manifestazione delle arti, delle lettere, delle scienze, così all'estero come in Italia. Il favore crescente del pubblico prova chiaramente che l'opera intrapresa dall' **Emporium**, durante i suoi diciotto anni di vita, non è riuscita nè inutile nè superflua.

Si pubblica il primo d'ogni mese, in fascicoli di 80 pagine in-4, illustrate da circa 120 finissime incisioni e tavole separate.

PREZZI D'ABBONAMENTO:

		Italia	Unione Postale
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 10.	13.
	Semestre	„ 5.50	7.
Spedizione in busta cartonata	Anno	„ 11.—	15.—
	Semestre	„ 6.—	8.

Fascicoli separati L. 1.— ; Estero L. 1.30

Sono disponibili poche copie complete delle prime otto annate, al prezzo di L. 130 in broché, L. 155 rilegate in tela e oro.

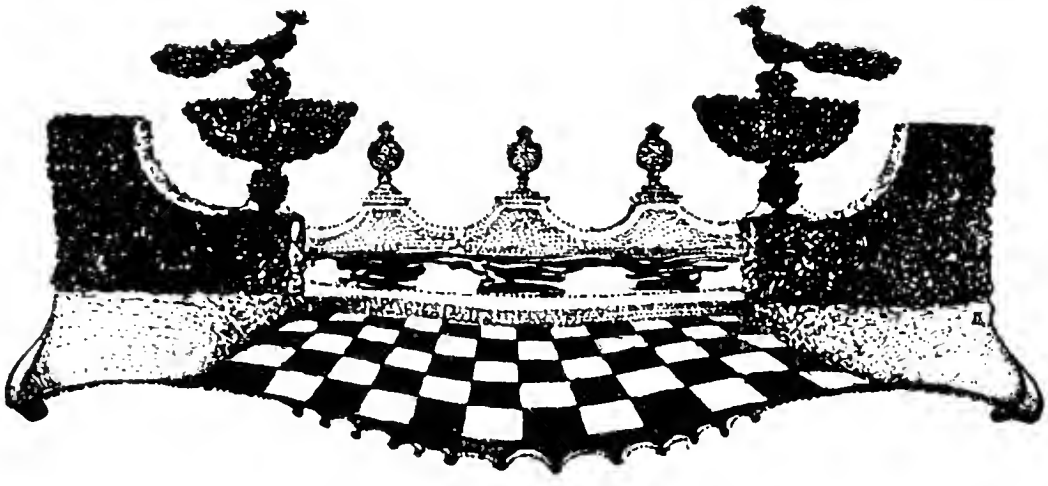
Per abbonarsi dirigersi all'Ufficio Postale o con Cartolina-vaglia all'Amministrazione dell'Emporium presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Vol. XXXVII N. 21

EMPORIUM

GENNAIO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Sirolina "Roche"

di comprovata efficacia in migliaia di casi

di

Catarri Bronchiali

acuti e cronici

Tossi catarrali, Asma.

Tosse asinina.

Stimola l'appetito, ha ottimo sapore.

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO

Esp. d'Arte Sa... di Lodi

Diploma d'Onore

Esposiz. Arte Decor. Moderna Torino 1902

GRANDE MEDAGLIA D'ORO

Esposizione Internaz. d'Arte Venezia 1903

Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita

Vitalizi

Sede Sociale - Via Lauro, 7

Capitale nominale L. 5200000

» versato » 925 600

Riserve diverse L. 44.540.943

Fondata nel 1838

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ
VOLUME XXXVII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

I. L. BIANCHI — L. VETRO DI VENEZIA.

EMPORIUM

VOL. XXXVII. GENNAIO 1913 N. 217

ARTISTI CONTEMPORANEI: JACQUES ÉMILE BLANCHE.

Vi sono pittori i quali, durante tutta la loro carriera, si limitano a ritrarre, con amorevole cura di esattezza veristica, i varii aspetti ed i varii tipi di un dato paese, come ha fatto il danese Michael Ancher pegli arditi pescatori delle burrascose spiagge del Mare del Nord o come ha fatto l'italiano Enrico Coleman per le solenni e desolate distese della campagna romana, disseminate di ruderi, e pei ruvidi butteri, che di continuo le percorrono a cavallo, guidando le selvagge torme dei bufali. Altri pittori impiegano, per decine e decine di anni, tutto l'acume sottile delle pupille e tutta l'agile attività della mano nell'esercizio del pennello ad applicare, come è il caso pel francese Alfred Sisley, con sempre più raffinata e sapiente delicatezza, una speciale tecnica per riprodurre, mercè i colori, i diversi effetti della luce del sole, secondo la stagione l'ora od il tempo, su un dato cantuccio di campagna o, anche, come è il caso dello spagnuolo Santiago Rusiñol e dell'italiana Emma Ciardi, nell'evocare, con squisito senso di suggestione poetica, sulla tela il pittoresco scenario delle vecchie ville signorili e dei giardini abbandonati.

JACQUES ÉMILE BLANCHE.

Tutti costoro se ne rimangono, quieti e sodisfatti, nel campo da loro prescelto in perfetta corrispondenza con il sentimento artistico dell'animo loro e si sforzano, come meglio possono e sanno, di sviluppare e di affermare, nell'ambito più o meno ristretto di esse, la propria personale originalità.

Vi sono invece altri pittori che un' instintiva instabilità di gusti e di aspirazioni, un'indomabile irrequietudine cerebrale, una perpetua incontentabilità dell'opera altrui e dell'opera propria costringono a passare di continuo da un genere, da una tecnica, da un indirizzo all'altro, rendendoli facili a piegarsi ora a questa ed ora a quella influenza estetica, da cui poi si sforzeranno in ogni modo di emanciparsi, o ad arruo-

RITRATTO DELLA MADRE DELL'ARTISTA.

J. F. BLANCHI: I PITTORI SHANNON E RICKETTS.

larsi nelle file di questa o di quella scuola innovatrice, salvo a rinnegarla dopo breve tempo; pittori in continua evoluzione ed in continua metascere dagli intelligenti buongustai d'arte e li rendono interessanti.

Rappresentante oltremodo significativo ed oltre-

J. E. BLANCHE - LA SIGNORA DODGE.

(Fot. Drouet)

morfosi, che amano sorprendere disorientare ed anche un po' indispettire pubblico e critici, presentandosi loro, il più spesso possibile, sotto un aspetto nuovo e differente, pure sapendo serbare alcuni caratteri individuali che li fanno riconomodo affascinante di questo gruppo modernisticamente versatile di artisti è Jacques Émile Blanche, che occupa a buon diritto un posto d'onore nell'odierna pittura francese ed a cui le molte tele esposte, negli ultimi tre lustri, a Venezia ed a

Roma hanno procurato anche in Italia una numerosa schiera di estimatori.

* * *

Nato a Parigi il 20 gennaio del 1861 e figlio di un celebre medico delle malattie nervose, nel cui salotto si davano convegno parecchi dei più apprezzati scienziati letterati ed artisti dell'epoca, Jacques Émile Blanche mostrò, ancora giovanissimo, un'intelligenza molto sveglia e vivace, un appassionato interessamento per ogni manifestazione d'arte ed un bisogno instancabile di coltura.

Se il Gervex, a cui non felicemente era stata affidata la missione d'iniziarlo ai secreti dell'arte, spinse il giovanetto verso una superficiale piacevolezza, per fortuna l'influenza deleteria di tale insegnamento fu mitigata e corretta dal Manet, amico di famiglia, e dal Degas, i quali incoraggiarono e sussidiarono di preziosi consigli le sue prime pubbliche prove nella carriera delle belle

J. E. BLANCHE: STUDIO PER UN RITRATTO DI SIGNORA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

J. E. BLANCHE — THOMAS HARDY.

J. E. BLANCHE: IL POETA FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN E LA SUA FAMIGLIA.

arti, con le quali il Blanche già rivelava doti non comuni di osservatore accorto e perspicace del vero, di adattatore ingegnoso ed aristocraticamente elegante degli elementi fornitigli dalla realtà e di sicuro e disinvolto artefice del pennello, in modo da lasciare di leggieri presagire il brillante avvenire artistico che eragli riservato.

annuali mostre ufficiali, che, in quel giro di tempo, solevano mostrarsi assai rigorose per le tele e le statue rivelanti nei loro autori una certa giovanile e pugnace baldanza novatrice.

In seguito i suoi entusiasmi per l'impressionismo si calmarono e molti dei precetti e delle esortazioni del Manet e del Degas egli, seguendo la

J. E. BLANCHE — SIR NOBLE E SUA MOGLIE.

Guidato, sia anche soltanto in parte e senza una direttiva ben ferma e decisa, nei suoi primi passi da tali artisti non è da sorprendersi che egli incominciasse col sacrificare, nelle sue opere di esordio, alla tecnica impressionistica ed alla visione veristica, procurandosi più d'una volta l'onore di un rifiuto da parte delle giurie retrograde delle

mutabilità dell'indole sua, doveva tenere in non cale, come gli accadde anche per quelli del Whistler di Alfred Stevens e di Fantin-Latour, che ebbe occasione di avvicinare e di frequentare e che anche essi s' interessarono non poco a questo giovane baldo simpatico e di belle speranze, il quale mostrava di procedere con passo così sicuro sul

cammino dell'arte e che, di abitudini mondane e di tendenze un po' snobistiche, ricercava con una certa febbre il successo e, conquistatolo, mostrava di tenerlo a disdegno.

I maestri che dovevano esercitare un'influenza davvero profonda decisiva e costante nell'opera sua di pittore, il Blanche li incontrò nella diletta Inghilterra, sua spirituale patria d'adozione, frequentando le mirabili gallerie pubbliche e private d'arte di Londra. Essi furono il Reynolds il Gainsborough il Lawrence il Romney il Ramsay il Raeburn l'Hoppner e i componenti minori della gloriosa falange di ritrattisti inglesi, i cui pennelli hanno tanto mirabilmente magnificato la grazia infantile la leggiadria femminile e la gagliardia e l'espressiva intellettualità virile dell'aristocrazia anglo-sassone della seconda metà del Settecento e del primo quarto dell'Ottocento.

È da essi sopra tutto che Jacques Émile Blanche ha appreso quella efficacia signorile di espressione, quella nobiltà di composizione, quella vivacità amabile e sapiente di tinte e quell'eleganza e spesso quella fermezza vigorosa di disegno che fanno di lui uno dei più apprezzati e più ricercati evocatori che della figura umana possegga l'odierna arte francese.

J. E. BLANCHE: SIR NOBLE E LA SUA FIGLIUOLA.

J. E. BLANCHE - IL PITTORE FRITZ THAULOW ED I SUOI FIGLIUOLI

Se, senza dubbio, quest'influenza è stata esagerata fin troppo da alcuni critici, che si sono ostinati a non scorgere come essa, nelle tele meglio riuscite del Blanche, si armonizzi e si fonda con doti d'indole affatto francese e di carattere affatto moderno, il volerla negare quasi completamente, come ha creduto di poter fare, certo per reazione, qualche altro critico, è anch'essa un'esagerazione ed un partito preso contrario alla verità.

* * *

L'inquieta ed instancabile operosità creativa che è una delle caratteristiche più spiccate di Jacques Émile Blanche, il quale, quando non trova sfogo nel pennello, ricorre alla penna per scrivere, con acume non comune, studii di critica d'arte o, con mordace vivacità, pagine polemiche, ha suggerito al pittore parigino opere di tecnica di genere e di dimensioni assai diverse le une dalle altre.

In questa tanto numerosa e varia sua produzione artistica il posto più importante l'occupa però pur sempre la pittura di ritratto, perchè, oltre agli spiccati pregi estetici, essa possiede un eccezionale interesse storico. Durante circa cinque lustri, il Blanche ha, infatti, effigiate sulla tela le sembianze di parecchi dei rappresentanti più illustri

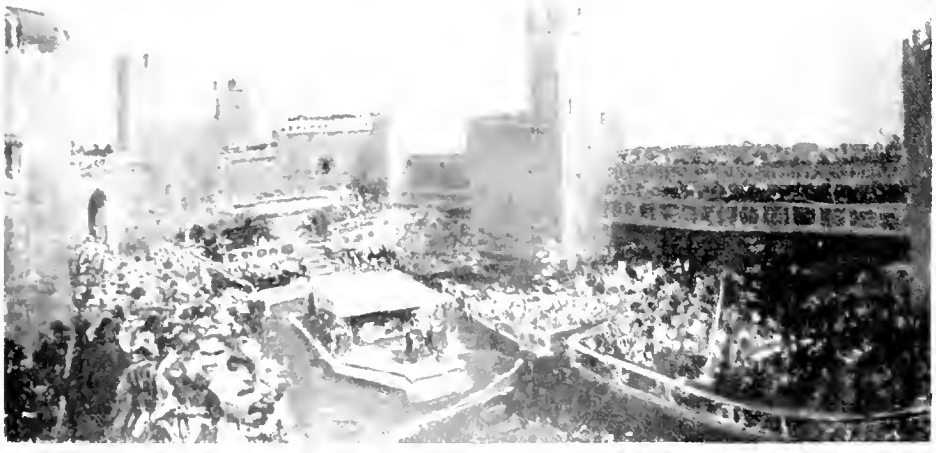
J. E. BLANCHE - BIBMA CHE SI SVEGLIA.

(Fot. Crevaux).

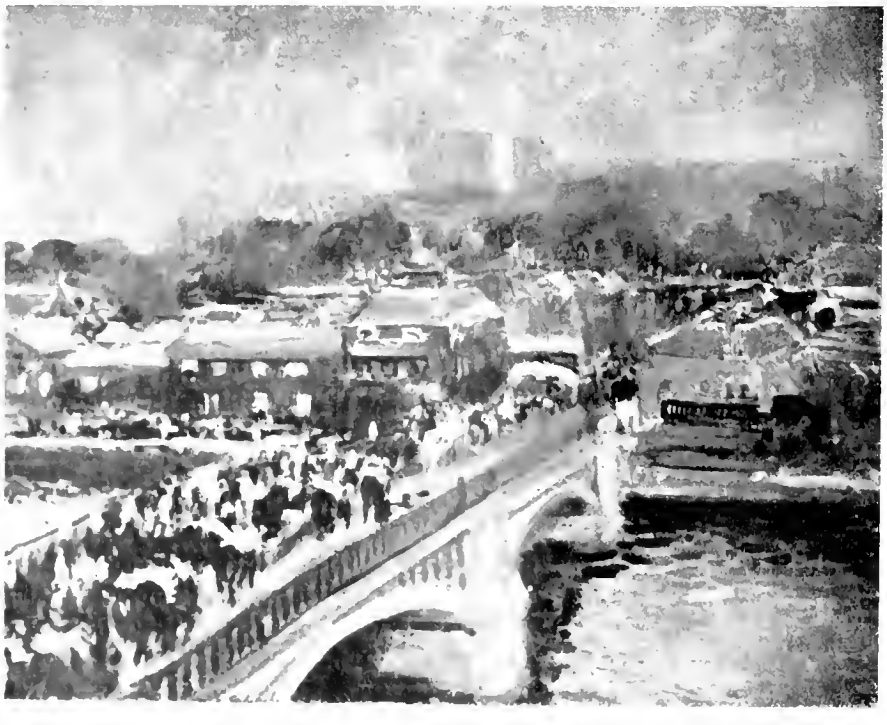
che la scienza le arti belle e la letteratura vantino così in Francia come in Inghilterra.

Basterà ricordare che il filosofo Bergson, così come i letterati Paul Adam Maurice Barrès Henry de Regnier Georges Moore e Thomas Hardy, i musicisti Vincent d'Indy e Claude Debussy, i pittori Fritz Thaulow Charles Shannon e Charles Ricketts e lo scultore Auguste Rodin gli hanno servito, volta a volta, da modelli, dandogli agio di dimostrare che, accanto alle qualità di nervoso disegnatore e di savoroso colorista, le quali ne fanno uno dei più efficaci e gradevoli glorificatori della leggiadria della grazia e dell'eleganza delle donne dell'alta società cosmopolita dei giorni nostri, possiede anche quella, sempre eccezionalmente preziosa per un ritrattista, di fare intravedere, attraverso l'espressione di una faccia e l'atteggiamento di una persona, un po' dell'anima e del carattere di un uomo.

Di queste tele del Blanche varie sono state e-

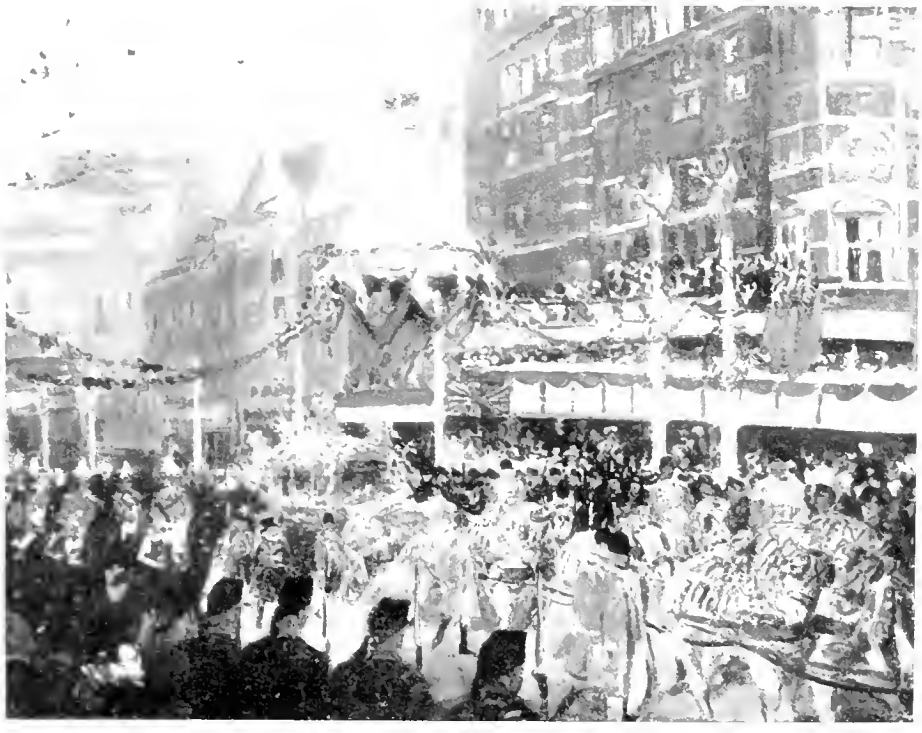


L. ? BIANCHI — INVESTITURA DEL PRINCIPE DI GALLES NEL CASTELLO DI CARNOWAR



L. ? BIANCHI — IL RITORNO DEI REALI D'INGHILTERRA A WINDSOR.

Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



J. E. BLANCHE. - CORTEO PER L'INCORONAZIONE DI GIORGIO V D'INGHILTERRA.

J. E. BLANCHE. - USCITA DEL CORTEO DEI REALI DAL PALAZZO REALE.

Fot. I. I. (Arti Grafiche).

sposta, con vivo successo, in Italia. Ricorderò fra tutte, con particolare simpatia, un ritratto del suggestivo illustratore inglese Aubrey Beardsley di così sobria eleganza e di così sottile intensità psicologica e il gruppo così abilmente disposto e di così mirabile evidenza rappresentativa, che appar-

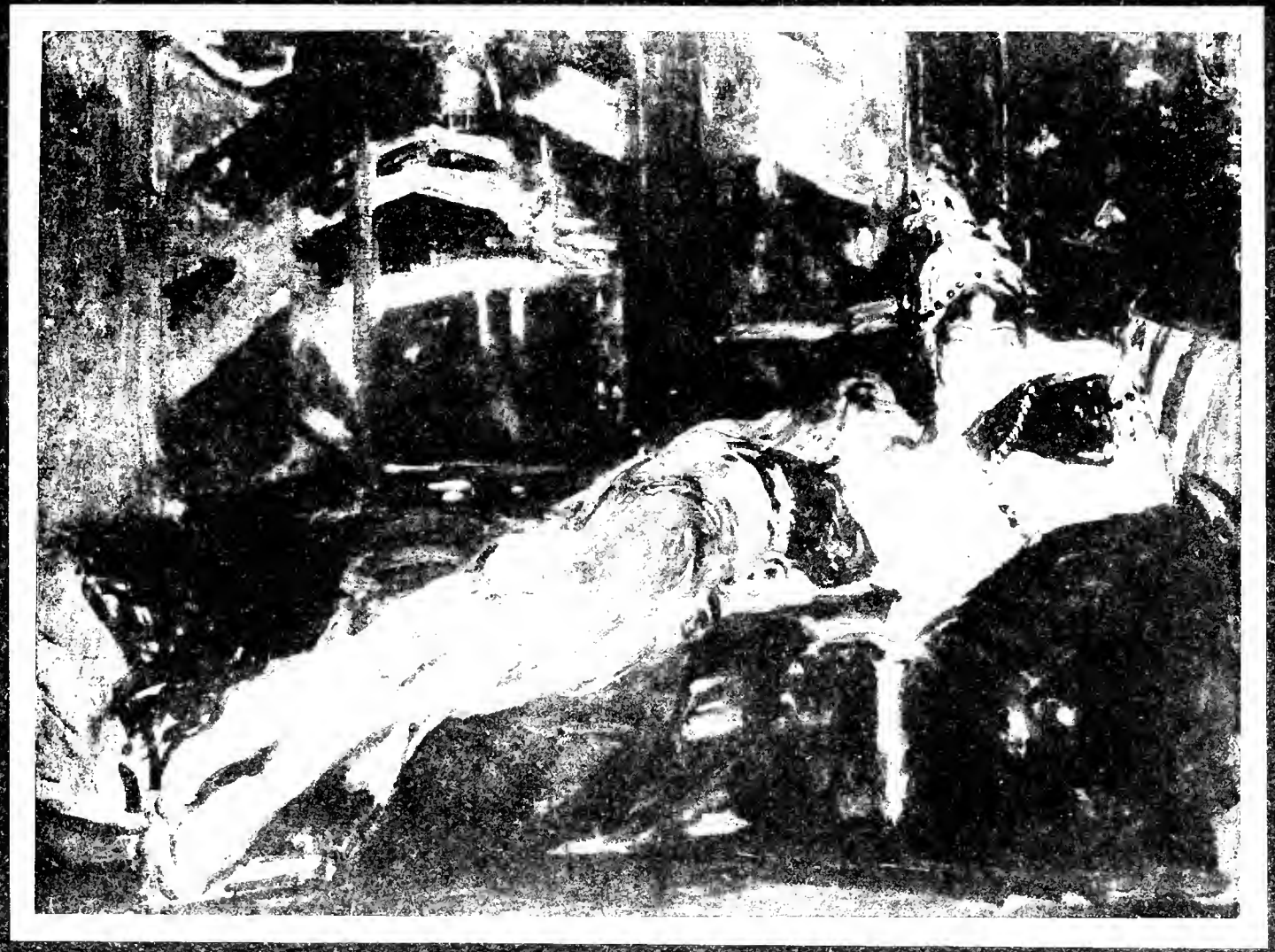
Tutti questi ritratti, che agli squisiti e sapienti pregi della fattura uniscono di sovente una speciale attrattiva per la curiosità che sempre suscita una spiccata individualità del mondo artistico o dell'alta società mondana, non sono concepiti ed eseguiti, come accade per quelli di uno Zorn,

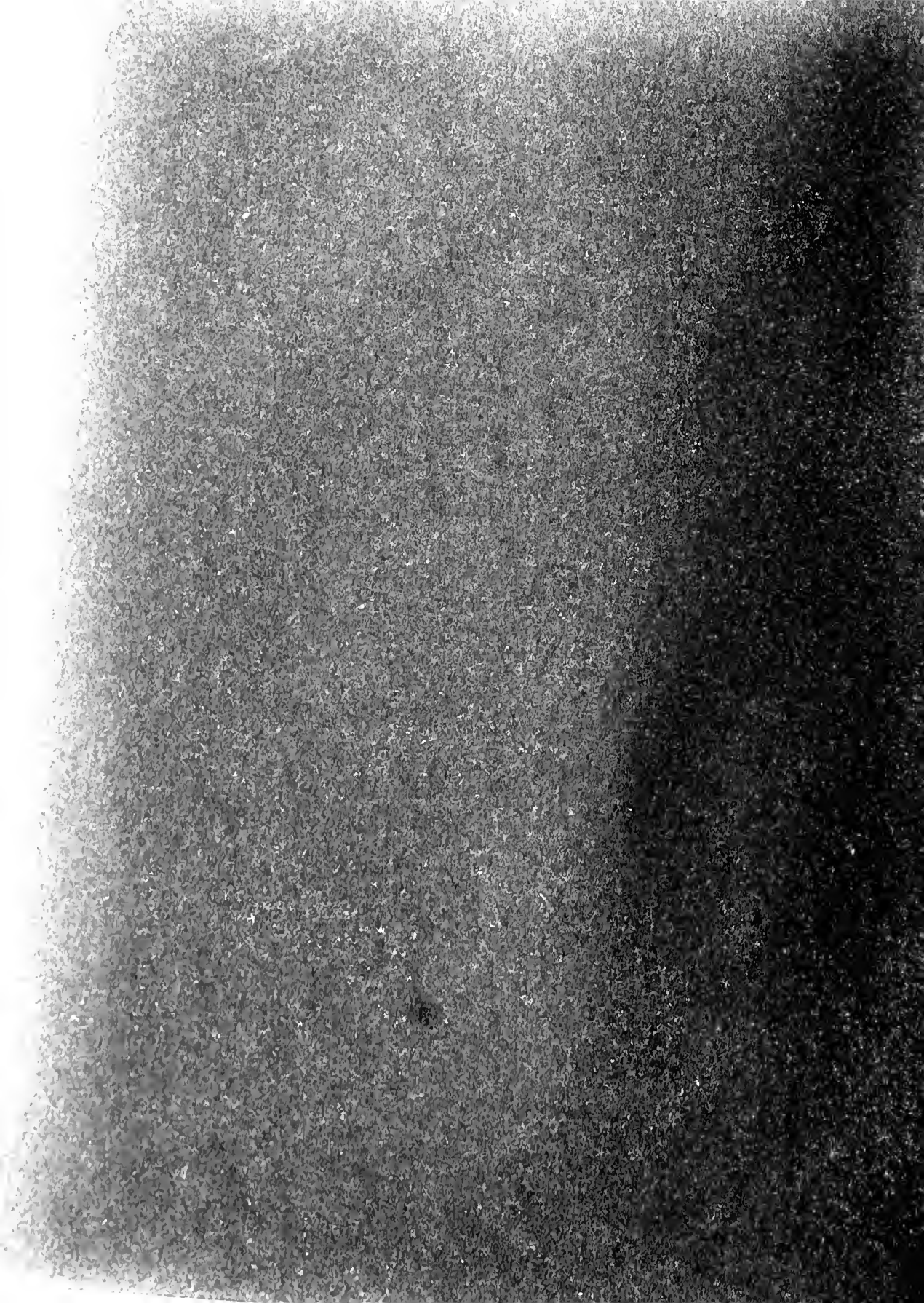
J. E. BLANCHE — LA DANZA DELLE MANI

tengono ora al Museo del Lussemburgo di Parigi, dell'attiera pittore norvegese Fritz Thaulow, circondato da suoi paesaggi.

Un altro ritratto che è, senza dubbio, dei suoi migliori ma non ancora giunto ancora in Italia è il ritratto della signora dell'artista in mezzo agli arbusti fioriti del giardino.

ci un Della Gandara o di un Boldini, secondo una certa data visione della figura umana e secondo una certa data tecnica affatto personali all'uno od all'altro artista e che al conoscitore rivelano subito la sua maniera. Il Blanche invece, pure serbando sempre alcune doti di eleganza e di nervosità che sono inseparabili dall'indole sua, ama variare il





più spesso che può il modo di presentare sulla tela l'individuo, uomo celebre signora aristocratica o miliardario americano, che a lui si è rivolto per eternarlo coi suoi pennelli. Se talvolta si serve di un realismo vigoroso e serrato, altre volte ricorre ai sistemi di idealizzatrice trasfigurazione dei

si muove, può giovare non poco a renderla presente agli occhi ed alla mente di chi, avendola conosciuta od avendo appreso a simpatizzare con essa attraverso le manifestazioni della sua attività cerebrale, ne vive lontano.

L'abilità la grazia ed il buon gusto, talvolta

J. E. BLANCHE: IL BALLERINO RUSSO NIJINSKI.

settecentisti inglesi e mentre, per parecchi anni, si è compiaciuto a riprendere la tradizione del ritratto decorativo con costumi e fondi di fantasia, trascendendo non di rado fino allo scenografico ed al manierato, ha, negli anni più prossimi a noi, compreso che l'evocare intorno alla figura effigiata l'ambiente familiare, in cui per solito essa posa o

anche, checchè ne abbia in contrario affermato il Barrès nel suo acuto studio del *Figaro illustré*, d'ispirazione un po' letterarieggiante di figurista del Blanche si sono appalesati altresì in una serie di pallidi efebi e di snelle fanciulle di un'amabile piacevolezza, non esente da un zinzino di leziosaggine, che ricordano le vecchie stampe inglesi

e che incontrarono tale un favore presso il pubblico che l'autore medesimo, cedendo a quello spirito paradossale di contraddizione che più di una volta impera sulle sue azioni e sulle sue parole, finì col prenderli in odio e col dirne il più gran male, salvo a dipingerne di nuovo di lì a poco. Varie

La più tipica e forse la più riuscita fra tutte è quella che porta per titolo *Il vetro di Venezia.*

***

Ripresentandosi quest'anno, nella decima mostra d'arte internazionale della città di Venezia, al pub-

I. E. BLANCHE. GIRASOLI E DALIE SU FONDO DI LACCA CINESE.

di queste delicate e piacevoli figurazioni muliebri dalle tonalità basse e dalle accorte e ricercate armonie di bianchi argentini di neri vellutati e di turchini teneri, coi nomi di *Cherubino* o di *Berenice*, saranno rimaste nella memoria di coloro tra quelli dei miei lettori che hanno visitato le mostre veneziane del 1905 del 1907 e del 1909.

blico italiano, con un complesso di quadri abbastanza numeroso in una sala decorata, per voler suo, assai bizzarramente di nero e di rosso, il multiforme e fecondissimo pittore, parigino di nascita ma londinese di predilezioni di tendenze e di abitudini, ha avuto chiaro e preciso il proposito di farsi sopra tutto, se non proprio esclusivamente, ammirare come un magistrale virtuoso

del pennello, il quale non di altro abbia cura che d'attrarre e d'allettare, mercè ben graduate armonie e squillanti fanfare di colori, le pupille esperte e raffinate dei buongustai di pittura che si arrestano dinanzi ai suoi quadri.

russi, furoreggianti, da qualche anno in qua, sui maggiori palcoscenici europei, sia che riproduca, con rara evidenza figurativa, le larghe corolle gialle dei girasoli ed i carnosi petali rossi delle dalie o le lucenti superfici delle porcellane delle

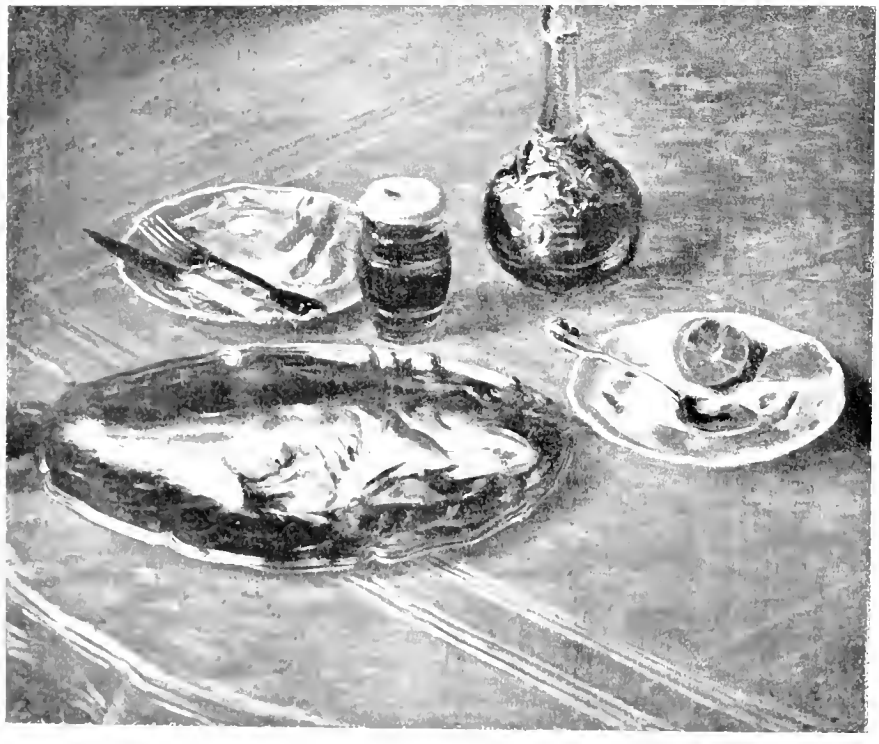
J. E. BLANCHE: DALIE IN UN VASO.

Infatti, sia che il Blanche rievochi sulla tela, con disinvolto ma sapientissimo pennello, i variopinti e movimentati aspetti del corteo reale dei soldati a cavallo e della folla assiepata e curiosa dei pedoni durante le solenni e fastose feste pubbliche per l'incoronazione di Giorgio V d'Inghilterra o di silfidi e corifei nei fantasiosi balletti

lacche e delle stoffe ricamate del Celeste Impero, non certo all'intelligenza alla fantasia od al sentimento, come ha desiderato fare tante altre volte pel passato, egli intende rivolgersi, ma soltanto alla vista, che riesce invero a letificare e ad inebbriare come a ben pochi altri pittori dell'ora attuale è concesso.

Se ho tenuto a mettere bene in evidenza questo volontario e marcato proposito di Jacques Émile Blanche è stato per fare intendere quale sia il carattere precipuo della sua maniera più recente e non certo per meravigliarmene e meno ancora per muovergliene rimprovero, perchè nessuno più di me è convinto che la pittura sia fatta, come lo affermava, circa un cinquantennio fa, Eugène Delacroix, sopra tutto per la gioia degli occhi, e che colpevole davvero debba considerarsi quel pittore che, per voler parlare alla mente ed al cuore di coloro pei quali dipinge le sue opere, dimentichi che il principale suo dovere è quello di parlar alle loro pupille, col vivace linguaggio delle linee e dei colori.

VITTORIO PICA.



J. E. BLANCHE: NATURA-MORTA.

LETTERATI CONTEMPORANEI: EMILIO VERHAEREN.

I.

PER un giuoco del caso, la storia letteraria del Belgio moderno, ebbe origine in un solo centro di cultura, la vecchia Gand, la città favorita dell'imperatore Carlo Quinto. Fu nella pittoresca città fiamminga, fra le pareti del melanconico convento di Sainte-Barbe, che s'incontrarono, parecchi lustri or sono, quattro ragazzi, i nomi dei quali dovevano, più tardi, essere la gloria della letteratura fiamminga contemporanea: Maurizio Maeterlinck, Giorgo Rodenbach, Emilio Verhaeren e Luigi Van Lerberghe. I quattro futuri letterati fecero insieme le loro prime armi nel vecchio convento dei gesuiti, scrivendo dapprima dei versi latini in onore dei principali santi del calendario. La disciplina dei Padri era severa e tendeva al rispetto del passato. Si voleva non soltanto conservare i giovani allievi alla fede cattolica, ma possibilmente guadagnarli al sacerdozio. I muri del convento si alzavano come una barriera insormontabile, per proteggerli contro l'uragano devastatore dell'ateismo che, nel Belgio come altrove, faceva ogni giorno terribili guasti nella giovinezza.

Tuttavia nulla valse a distogliere i quattro poeti dalla loro vocazione. Se l'influenza dell'educazione monastica si fece più tardi sentire nel misticismo di Maeterlinck e nella religiosità di Rodenbach e di Van Lerberghe, nulla o quasi di essa rimane nella vigorosa produzione poetica di Emilio Verhaeren. Nato in una famiglia di credenti convinti ed educato in un convento, quest'ultimo pareva particolarmente votato al sacerdozio. Ma egli aveva nel sangue la febbre dei ribelli, aveva nella mente l'ardore combattivo dei rinnovatori. E ben presto il suo spirito si ribellò all'idea di accettare passivamente la pesante eredità del passato. Il giovane poeta, del quale si voleva ad ogni costo fare un prete, diventò invece il poeta delle grandi città moderne, nelle quali, per la folla soffocata dall'industrialismo, la religione è ormai l'ultimo dei pensieri. Tutto quanto i Padri condannavano egli lo predicò, tutto quanto essi portavano ad esempio egli lo battè in breccia. E nel suo ardente desiderio di vivere, questo sacerdote mancato diventò il più genuino interprete della vita febbrile e tormentosa del ventesimo secolo.

In Italia il nome di Emilio Verhaeren è pochissimo conosciuto, come del resto sono quasi sconosciuti altri bellissimi e originali ingegni della letteratura fiamminga contemporanea, come Giorgio Ekhoud e Massimo Elskamp. Non così negli altri paesi d'Europa. Anche all'infuori del suo paese natale, Verhaeren è conosciutissimo in Francia, dove il suo lirismo ha lasciato traccie non dubbie nelle opere di molti giovani poeti. Fra questi Jules Romain ha particolarmente ben afferrato il simbolismo di Verhaeren sulle metropoli moderne. Léon Bazalgette, Albert Mockel, De Bersancourt, Maurice Gauchez, Jean Casier ed altri ancora, gli dedicarono scritti e volumi di critica entusiasta. Questi fedeli, col loro entusiasmo, riuscirono perfino a persuadere alcuni critici che prima dubitavano e tentennavano; come avvenne, per citare un nome conosciuto, di Remy de Gourmont, il quale, dopo aver accolto *Les Villes tentaculaires* del Verhaeren con mal celata antipatia, qualche tempo dopo dovette riconoscere che « depuis ces *Villes tentaculaires* qui viennent de surgir avec la violence d'un soulèvement tellurique, nul n'oserait contester à Verhaeren

EMILIO VERHAEREN.
DISEGNO DI GEORGES IRIBOUT.

l'état et la gloire d'un grand poète ». (*Le Livre des masques*).

In Scandinavia Selma Lagerlöf e, specialmente, Ellen Key, la profetessa fervente del culto nella vita, hanno per Verhaeren un'ammirazione senza limiti. Ma sono specialmente i paesi che attraversano presentemente una crisi etica e sociale, i paesi dove la fede religiosa è ancora un istinto vitale, paesi come la Germania e più ancora la Russia, dove gli spiriti anelano a sbarazzarsi del pessimismo e tendono verso una concezione idealistica dell'esistenza, quelli che con più coraggioso entusiasmo già hanno salutato in Verhaeren il poeta dei tempi nuovi. Il poeta di *Les Villes tentaculaires* è forse meglio compreso in Russia che nel suo stesso paese d'origine. Un poeta di valore, Valerio Brussow, ne ha tradotte tutte le opere, mettendole così alla portata delle classi medie. La vecchia terra teutonica, dove Maurizio Maeterlinck trovò la sua vera patria, è divenuta anche per Verhaeren una patria d'adozione. Irma Rehwoldt, Oppeln Bronikowsky e Otto Hauser ne tradussero tutte le opere con singolarissima efficacia. Riccardo Dehmel e Rainer Rilcke hanno per lui un'ammirazione quasi fraterna. Johannes Schlaf gli ha consacrato un libro di fervida ammirazione, e Stefano Zweig ha scritto recentemente di lui in questi termini: « La nostra epoca saluterà come suo vero poeta soltanto colui che ne avrà profondamente sentita tutta la grandezza. Perciò il momento è venuto di parlare di Emilio Verhaeren, il più grande degli odierni lirici d'Europa, e forse il solo uomo d'oggidì che abbia avuto chiara coscienza della grande poesia che il presente racchiude, che abbia saputo districare da esso la sua vera forma artistica e, con una commozione ed una capacità tecnica incomparabile, abbia per così dire scolpito il poema dei nostri tempi ».

Queste parole di entusiastica ammirazione, in Italia dove ben poco si sa del Verhaeren, saranno forse motivo di stupore e d'incredulità. Ma, sia o non sia il poeta fiammingo il più grande lirico d'Europa, è sintomatico il fatto ch'egli, da un critico di molta autorità, sia stato giudicato così.

II.

Emilio Verhaeren è di razza fiamminga. Egli disse di se stesso:

Je suis [illegible]
Je suis

Qui veut, après avoir voulu
Encore, encore et encore plus.

I suoi parenti, ben provvisti di mezzi, si erano ritirati in un angolo tranquillo delle Fiandre, a Saint-Amand, dove Verhaeren vide la luce nel maggio del 1855. Nel suo ammirabile libro *Les tendresses premières*, il poeta, fatto uomo, descrive i liberi giorni della sua infanzia. Noi lo vediamo, fanciullo, correre attraverso i campi o andare alla deriva sulle larghe barche dei pescatori, ascoltando le canzoni fiamminghe delle lavandaie. A dodici anni entrò nel collegio di Sainte-Barbe, e ne uscì a venti, per frequentare i corsi di giurisprudenza all'università di Louvain. Dopo quattro anni di tumultuosa vita universitaria, superato l'esame di procuratore, fu ammesso nell'ordine degli avvocati di Bruxelles, ma, invece di studiar procedura, il nostro poeta si buttò a capofitto nelle polemiche letterarie, con questo risultato che, dietro consiglio di Edmond Picard, e malgrado l'opposizione della famiglia, gettò ben presto alle ortiche la toga, che gli pareva non meno ingombrante della sottana del collegio di Sainte-Barbe.

Fu allora che suonò l'ora decisiva della sua carriera letteraria. In un giorno piovoso del 1883, il fondatore della moderna letteratura belga, Camillo Lemonnier, si vide entrare in casa un giovane che gli era perfettamente sconosciuto e il quale, senza tanti preamboli, gli disse: « Voglio leggervi dei versi ». Era Emilio Verhaeren, che recava seco il manoscritto dei suoi *Flamandes*. Camillo Lemonnier lo ascoltò benevolmente, lo incoraggiò e gli suggerì qualche modificazione; il libro uscì ben presto, con grande spavento della famiglia ben pensante di Verhaeren, e con sbalordimento dei critici, che restavano sconcertati davanti a un tale scatenamento di forza. Vi era in quei versi l'espressione di una salute violenta, il desiderio della Fiandra quale la si vede vivere negli ardenti quadri di Rubens, di Jordaëns e di Brenghel. Il libro comparve in un'epoca di turbamento letterario, quando anche nel Belgio infieriva il naturalismo zoliano. Le preoccupazioni veriste spinsero il giovane Verhaeren a scartare tutti gli elementi sentimentali, per attenersi esclusivamente agli aspetti brutali e primitivi delle cose. Era ancor lontano dalla purezza classica, che rende così armoniose le sue ultime opere. Chi sospetterebbe il futuro Verhaeren, idealista e umanitario, in questo poeta della feconda sensualità

fiamminga che termina il suo volume con questi versi:

Nous vous magnifions, femmes de la patrie,
Qui concentrez en vous notre Idéal charnel!

Tre anni dopo Verhaeren pubblicò il suo secondo volume di versi: *Les Moines*. Questo è l'ultimo libro descrittivo di Verhaeren, l'ultimo dove egli si contenti di restare l'osservatore impassibile degli aspetti esterni, senza preoccuparsi ancora — come farà più tardi — delle misteriose corrispondenze che esistono fra l'interno mistero individuale e gli aspetti della natura. E' un libro strettamente descrittivo. In versi d'un contorno netto e preciso, che annunziano il futuro Verhaeren maestro di suggestioni musicali, il chiaroscuro dei corridoi conventuali è messo in risalto come nelle tele di Rembrandt. L'argomento religioso suggerisce al poeta delle immagini mistiche: « le soleil au crépuscule qui flambe comme le vin dans le calice », « le clocher qui dessine une croix lumineuse dans le ciel », « le tintement des cloches à l'heure de vêpres qui fait s'agenouiller les épis murmurants ». Nulla esce da cotesto sfondo strettamente religioso e il quadro è dipinto con luci profonde, in accordo con la calma solenne dell'argomento.

Fra il 1887 e il 1891 comparvero *Les Soirs*, *Les Débâcles* e *Les Flambeaux Noirs*. Questi tre volumi corrispondono a una lunga crisi fisica e morale di Verhaeren, e dalla quale il poeta doveva uscire completamente trasformato. Gli anni precedenti erano stati da lui dedicati a viaggiare un po' dappertutto, a Parigi e a Londra, in Germania e nella Spagna. A Londra specialmente, nella città iperbolica della nebbia e del fumo, egli per la prima volta aveva cercato di afferrare l'esatto senso delle manifestazioni che compongono la vita delle grandi metropoli moderne. Al malessere causato dalla faticosa analisi delle sue nuove sensazioni, venne ad aggiungersi una sofferenza fisica. Verhaeren fu colpito da un male nervoso, da una di quelle ripercussioni del fisico sul morale, dove non si potrebbe dire se i dolori fisici provocano la neurastenia o se non è piuttosto la stanchezza dei nervi che provoca l'arresto delle funzioni digestive. Nella vita di un poeta coteste crisi sono quasi sempre sterili. Verhaeren invece trovò in sè abbastanza energia per scrivere la storia della sua crisi. La trilogia *Les Soirs, Les Débâcles* e *Les Flambeaux Noirs,* costituisce un documento del più alto valore psicologico. Nella prima parte, *Les Soirs,* noi vediamo lentamente, ma irresistibilmente, salire il flutto dei pensieri nefasti; l'idea della morte vibra come un estremo desiderio in queste parole: « Mourir! comme des fleurs trop énormes, mourir! ». Tutto il corpo è travagliato da mille piccole sofferenze, ma il malato non si rassegna a morire a poco a poco, non vuol saperne di « pourrir immensément emmailoté d'ennui ». Egli vuole una fine che sia bella e tragica. La volontà di vivere si cambia qui in volontà di morire. Soffrire tutte le torture, meno quella della mediocrità! In fondo il segreto dell'arte di Verhaeren è sempre stato nel gusto della sovrabbondanza. A poco a poco egli esalta la sua neurastenia fino al meraviglioso, all'ardente, all'iperbolico. Ai versi di *Les Débâcles,* Verhaeren ha dato per sottotitolo: *Déformation morale,* e sembra veramente che, sentendo crollare intorno a sè tutte le illusioni che le resero bella la giovinezza, l'anima sua, non vedendo più nessun scopo alla vita, si lasci travolgere da una crisi di furibonda disperazione. Si direbbe che il poeta, sentendosi incapace di rassegnarsi alla caduta dei suoi sogni, voglia soffocare in un furore di bestemmie i rimpianti del suo orgoglio deluso. È solo dopo mille sofferenze che l'idea di una possibile guarigione risveglia in lui un filo di speranza. Dopo tanto tempo, la sua volontà dà finalmente un segno di risurrezione in questo grido:

La joie, enfin, me vient, de souffrir par moi-même,
Parce que je le veux.

Il critico Vielé Griffin disse di non conoscere « une plus puissante tragédie intérieure de cette crise ». Mai, ad eccezione di Dostoiewsky, un poeta ha così profondamente lacerato le sue piaghe, fino al punto di metterne a nudo la carne. Mai forse, salvo in « Ecce homo » di Nietzsche, un poeta si è a tal punto avvicinato all'abisso della vita, per provare la vertigine d'un pericolo mortale. L'incendio dei nervi ha lentamente guadagnato il cervello. E in un superbo poema, Verhaeren ha la visione della sua ragione, trascinata alla deriva dalle acque di un fiume, e ne descrive così la tragica fine:

Elle est morte, morte de trop savoir,
De trop vouloir sculpter la cause,
. . . . . .
Elle est morte, atrocement,
D'un savant empoisonnement,
Elle est morte aussi d'un délire
Vers un absurde et rouge empire.

Noi raggiungiamo qui il sublime della disperazione. La morte e la follia inalberano i loro foschi vessilli. Ma, appunto perchè in apparenza senza via di scampo, cotesta follia reca in sè i germi della vittoria. Come giustamente osserva il critico Moekel, è appunto quando il poeta grida: « je suis l'immensément perdu », ch'egli ritorna verso la vita. La sua volontà vuol ricuperare la padronanza della materia. Egli vuole:

A chaque heure, vaincre sa maladie,
L'aimer et la maudire...

Attraverso il disgusto e i dolori della malattia, la volontà di vivere piglia nuovamente il sopravvento. Cotesto conflitto, che sembra risolversi con la diserzione davanti all'esistenza, mette invece in luce una formidabile volontà di vivere. La disperazione di Faust è vinta. Il poeta è ancora triste, d'una tristezza tragica, ma si comprende che ormai il suo orgoglio ha trovato un nuovo sogno da sostituire alle illusioni cadute. Il poeta si immagina di essere destinato a compiere un sacro dovere. La vita gli apparve finora dominata dal male, ma appunto nel male sta l'origine del bene, cioè della buona volontà dell'uomo di combattere il male. A misura che il benefico sole della speranza si avvicina, la nebbia della disperazione si dissipa e scompare. Ed ecco sorgere all'improvviso il trionfo della certezza. Dove prima suonavano le tristi note del suo « carillon noir », adesso vibrano e cantano all'unissono le voci del cuore:

Soyez toutes mes voix d'espoir!
Soyez-moi; soyez, sous les rameaux,
Et des routes claires et du soleil.

E la strada continua luminosa, verso « les claires métamorphoses ».

La crisi di Verhaeren fu una malattia di pessimismo, che potrebbe sostenere il confronto con quella di Leopardi, e la trilogia che ne derivò è in certo qual modo l'eterna commemorazione della vittoria riportata sulla sofferenza umana dall'onnipotenza dell'arte. Tutte le antiche relazioni spirituali del poeta furono spazzate via. Dopo la guarigione egli si trovò come smarrito in una solitudine immensa, ma in questa solitudine egli troverà più tardi lo spazio necessario per edificarvi un monumento titanico e indistruttibile: il poema dei tempi contemporanei.

III.

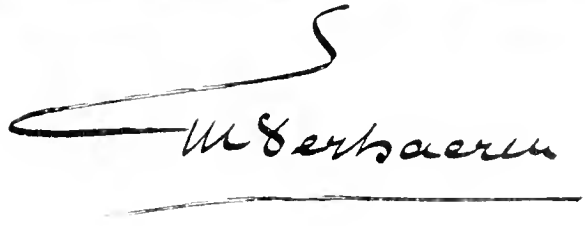
Prima di Verhaeren, la materialità delle cose — sopratutto di quelle del nostro tempo — non aveva mai attirato il poeta. Era un luogo comune dire che l'arte ha tutto da perdere in un contatto con l'industrialismo. Ruskin fece una specie di sermone, per reclamare la soppressione delle fabbriche e la distruzione degli alti camini. Per elaborare l'ideale morale ed estetico dell'avvenire, Tolstoi propose l'esempio dell'uomo primitivo, che soddisfaceva a tutti i suoi bisogni senza ricorrere alla collettività. I poeti, che nella vita quotidiana vanno volentieri in automobile e adoperano telegrafo e telefono, si rifiutavano — e molti si rifiutano tuttora — di scoprire in questi perfezionamenti della scienza, il minimo argomento di entusiasmo e di ispirazione poetica. Spettava a Verhaeren il merito di scoprire un podere fertilissimo, dove gli altri vedevano soltanto una brughiera arida e nuda.

Prima di lui, alcuni eletti spiriti avevano timidamente cercato di conciliare l'arte con l'evoluzione della civiltà.

Cinquant'anni fa, Carlyle predicava l'eroismo della vita quotidiana e consigliava ai poeti di non cercare il sublime nelle vecchie cronache, ma piuttosto nelle piccole verità della vita d'ogni giorno. Costantino Meunier trovò, nell'idea democratica, una plastica nuova. Whistler, nell'atmosfera fumosa delle grandi città, trovò una tonalità nuova che non è meno bella dell'eterno cielo d'Atene. Walt Whitman fu veramente grande solo quando accordò la sua voce alle formidabili dimensioni della sua giovane patria. Verhaeren, più ardito di tutti, gettò addirittura un ponte fra i tempi antichi e quelli moderni. Dopo di essersi confinato in un lungo isolamento, egli comprese d'improvviso quanta poesia vi sia nella febbrile esistenza dei grandi centri industriali. Il più magnifico titolo di gloria di Verhaeren, il suo più sublime sforzo, fu appunto la scoperta lirica dell'estetica racchiusa negli aspetti meccanici e sociali del nostro tempo.

Nelle svariate manifestazioni della civiltà contemporanea tutto sembra a Verhaeren esteticamente bello. Nei suoi poemi sovrabbonda l'energia, forma materiale dell'entusiasmo. Tutto ciò che si propone uno scopo, uomo, macchina, folla, metropoli, tutto ciò che vibra, lavora, martella, viaggia, tutto ciò che porta in sè il fuoco, lo slancio, l'elettricità e il sentimento della realtà, tutto ciò, nei suoi poemi, vive e ribolle come un metallo in fusione. Secondo Verhaeren non vi è niente d'inutile, in questo multiplo ingranaggio che si chiama civiltà contemporanea; la creazione è dovunque: il sentimento del-

l'avvenire dirige ogni azione. Ecco la città, ad esempio, enorme mucchio di pietre e di uomini, che nasce d'un colpo solo alla vita: è un essere vivente, un vampiro che succhia il sangue vigoroso



delle campagne. Ciò che interessa Verhaeren non è più la città nel senso di patria, ma la città conforme all'ideale moderno, la città gigantesca e mostruosa. Secondo la vecchia estetica, il quadro d'una città moderna è orribile. Essa non conosce il sonno e non riposa punto, come la natura, nel silenzio e nell'oscurità. Di giorno è una miniera oscura, grigia come il piombo, dove milioni d'uomini lavorano, senza tregua e senza entusiasmo, e interrompono il lavoro solo per lasciarsi trascinare da sfibranti turbini di godimenti. Tutte le sue strade — queste strade « à poumons lourds et haletants » — sembrano i corridoi d'un sotterraneo. (Non dimentichiamo che l'Autore si riferisce

esclusivamente alle grandi metropoli del nord, sempre avvolte in una fosca atmosfera di nebbia e di fumo). Durante tutto il giorno la città, chiusa nelle sue nuvole di fumo, ostile e viscida, sembra respirare con fatica. Di notte invece si trasforma in una immensa sirena tentatrice e la violenza dei suoi contorni si attenua. Allora il vizio, incatenato durante il giorno dalle necessità dell'esistenza, spezza i suoi legami.

.... Pourtant, lorsque les soirs
Sculptent le firmament, de leurs marteaux d'ébène,
La ville au loin s'étale et domine la plaine
Comme un nocturne et colossal espoir;
Elle surgit: désir, splendeur, hantise;
Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,
Ses rails sont des chemins audacieux
Vers le bonheur fallacieux
Que la fortune et la force accompagnent;
Ses murs se dessinent pareils à une armée
Et ce qui vient d'elle encore de brume et de fumée
Arrive en appels clairs vers les campagnes.
. . . . . .
Et minuit sonne et la foule s'écoule
— Le hall fermé — parmi les trottoirs noirs;
Et sous les lanternes qui pendent,
Rouges, dans la brume, ainsi que des viandes
Ce sont les filles qui attendent....

Ma in Verhaeren l'artista non è più preponderante. Nei suoi poemi egli non si limita a descrivere poeticamente le moderne manifestazioni sociali, ma vi studia una delle più dolorose questioni del nostro tempo, la lotta di due forze in senso contrario, l'industria e l'agricoltura. La città e la campagna acquistano reciprocamente il loro benessere l'una a spese dell'altra. In breve tempo una nuova città è nata e migliaia e migliaia d'uomini vi si sono agglomerati. Donde vengono costoro? Da quali sorgenti queste masse enormi sono improvvisamente piombate nel serbatoio cittadino? La risposta è immediata. Il cuore della città è nutrito col sangue delle campagne. I campi si impoveriscono, perchè i contadini, affascinati, si lasciano attirare dalla città, che fiammeggia nella sera e che racchiude nel suo seno la ricchezza e il potere. Essi vendono le poche masserizie e partono con le loro figlie, per esporle ai desideri sensuali della folla, e coi loro figli, per mandarli a morire nelle officine; partono per affondare essi pure le mani in quel fiume fremente che ai loro occhi appare come ribollente d'oro. La terra è abbandonata. Le febbri salgono dalle paludi, dove l'acqua stagnante dei canali ostruiti spande la malaria. Attorno agli ultimi rimasti, ancora esitanti, si affollano i nemici, « les donneurs de mauvais conseils ». Sono gli agenti d'emigrazione che li incitano a partire verso i paesi dell'oro. E molti, troppi, si lasciano persuadere e se ne vanno verso lontane speranze:

Avec leur chat, avec leur chien,
Avec, pour vivre, quel moyen?
S'en vont le soir, par la grand'route.

La lotta è ineguale. La campagna, come se qualcuno avesse succhiato il suo sangue, è spopolata e vinta. « La plaine est morte et ne se défend plus ». Tutto corre verso Oppidomagne. E' così che Verhaeren, nella sua trilogia delle trasformazioni sociali (*Les Villes tentaculaires; Les Villages illusoires*; *Les Campagnes hallucinées*), è così ch'egli chiama la città gigante che, coi suoi tentacoli di piovra, attira a sè tutte le forze che la circondano. In *Les Villes tentaculaires*, il tentativo di rappresentare direttamente nella poesia, con le più aspre parole tecniche, la grande città moderna nei congegni stessi rumorosi e complicati della sua vita industriale e nella sua febbre di lavoro e d'oro, si può dire meravigliosamente riuscito. Le varie parti del libro, per i loro titoli, sono come le scene di una tragedia, armonicamente disposte: *L'âme de la Ville*, *Les Usines*, *Le Port*, *Les Cathédrales*, *Les Promeneuses*, *La Bourse*, *Les Spectacles*, *Le Bazar* e *Vers le futur* e, fra un capitolo e l'altro, sono disposti quattro intermezzi simbolici, *Le Moine*, *Le Bourgeois*, *L'Apôtre* e *Le Soldat*. Nella seconda parte della trilogia, *Les Villages illusoires*, vi sono visioni di una grandiosità tragica e di una sensibilità straordinaria, dove le minime vibrazioni dell'estro poetico si traducono immediatamente in perfette vibrazioni di suono. In essa vediamo dei tipi singolari di lavoratori, quali *Les Pêcheurs*, *Les Cordiers*, *Le Passeur d'eau*, eretti a simboli universali delle classi lavoratrici. Ma, forse, la parte meglio riuscita dell'intera trilogia è la terza: *Les Campagnes hallucinées*. In quest'opera siamo di fronte ad una visione di allucinatrice intensità: vediamo le campagne deserte di contadini e febbricitanti per le maligne esalazioni della terra impoverita e ormai abbandonata, perchè tutti corrono verso la città, la perversa fata morgana che da lungi irradia sui campi le sue luci fascinatrici. Solo restano i pazzi, coi loro canti pieni di foschi presagi, a percorrere le vaste pianure spopolate. L'opera termina con un epilogo simbo-

lico, *La Bêche* che, sui campi abbandonati, giace strumento ormai inutile

Sur le cadavre épars des vieux labours.

Dopo *Les Campagnes hallucinées,* ecco *Les Visages de la Vie* che, della trilogia predetta, sono il complemento e la conclusione. Qui abbiamo l'osservazione estetica di un altro lato delle moderne trasformazioni sociali: la folla. Con lo sviluppo delle grandi metropoli moderne, anche la folla ha acquistato un nuovo valore estetico e morale. Durante i secoli andati cotesta parola « folla » aveva soltanto il valore d'un simbolo. Il passato, certo, conobbe armate numerose, orde guerriere e tribù nomadi sterminate. Ma erano fuggitive concentrazioni, senza stabilità, incapaci di formarsi un proprio valore estetico e morale. Del resto le torme che la leggenda ci rappresenta come masse formidabili, quelle di Tamerlano ad esempio, farebbero una ben meschina figura di fronte alle agglomerazioni umane di Londra e di Parigi. Solo la nostra epoca conosce questa Oppidomagne, dove la folla cresce e si moltiplica come i rami di una sterminata foresta.

En ces villes d'ombres et d'ébène,
Où buissonnent des feux prodigieux,
En ces villes.... se démènent
A grande houle, les foules...
Qu'un tribun parle, au coin d'un carrefour,
Avant que l'on comprenne un sens à ses paroles,
Déjà l'on suit son geste - et c'est avec fureur
Qu'on jette à terre et qu'on outrage un empereur,
Qu'on brise et qu'on abat le socle, où luit l'idole.
La nuit est colossale et géante de bruit;
Une électrique ardeur brûle dans l'atmosphère;
Les coeurs sont à prendre; l'âme se serre,
En une angoisse énorme, et se délivre en cris:
On sent qu'un même instant est maître
D'épanouir ou d'écraser ce qui va naître.
Un vaste espoir, venu de l'inconnu, déplace
L'équilibre ancien dont les âmes sont lasses.
La nature parait sculpter
Un visage nouveau à son éternité;
Tout bouge - et l'on dirait les horizons en marche.
Les ponts, les tours, les arches
Tremblent, au fond du sol profond.
La multitude et ses brusques poussées
Semblent faire éclater les villes oppressées....
Comme une vague en des fleuves perdue,
Comme une aile effacée, au fond de l'étendue,
Engouffre-toi,
Mon coeur, en ces foules, battant les capitales
De leurs terreurs et de leurs rages triomphales;
Vois s'irriter et s'exalter
Chaque clameur, chaque folie et chaque effroi;
Fais un faisceau de ces milliers de fibres:
Muscles tendu et nerfs qui vibrent;
Aimante et réunis tous ces courants - et prends
Si large part à ces brusques métamorphoses
D'hommes et de choses,
Que tu sentes l'obscure et formidable loi
Qui les domine et les opprime
Soudainement, à coups d'éclair, se préciser en toi.
Oh! l'avenir, comme on l'écoute
Crever le sol, casser les voûtes,
En ces villes d'ébène et d'or ...
Où ce qui fut juste et sacré parait étrange,
Où l'on monte vers les sommets d'une autre foi,
Où la folie, en ces tempêtes,
Forge la vérité nouvelle et la décrète
Et l'affranchit de la gaine des lois,
Comme un glaive trop grand pour le fourreau
Et trop serein pour le bourreau.
En ces villes soudain terrifiées
De fête rouge et de nocturne effroi,
Pour te grandir et te magnifier,
Mon âme, enferme-toi.

Mi duole che lo spazio non mi permetta di riprodurre per intero questa mirabile visione, dove la psicologia della folla, che nelle grandi città vive inquieta e pericolosa come una belva in catena, è resa dal Verhaeren con singolarissima efficacia e con rara maestria.

IV.

Per apprezzare al suo intero valore la poesia di Verhaeren come opera d'arte, non bisogna dimenticare che questo poeta è un puro lirico. E per lirico non intendiamo soltanto indicare un sapiente cesellatore di versi, ma un poeta per il quale tutto diventa motivo di emozioni liriche. L'origine del linguaggio, il fenomeno sociale dell'emigrazione, l'antagonismo economico fra agricoltura e industrialismo, ecco degli argomenti che sembrano prestarsi soltanto a studi ben ponderati; ma Verhaeren — e questo è il tratto dominante del suo temperamento — non può trattare con calma un argomento e, coscientemente o no, egli si entusiasmerà e la sua emozione vivificherà la freddezza dell'argomento Poesia, arte, filosofia, tutto per lui diventa fonte di lirismo. Egli non si propone di analizzare le sue multiple impressioni, ma vuole riassumerle in un ditirambo magnifico. La sua principale emozione lirica è il desiderio di creare. Il poeta vuole entusiasmare sè stesso e vuole entusiasmare chi lo ascolta, perchè nell'entusiasmo è la fonte di ogni energia creativa. Esaltarsi, esercitare « ce pouvoir magique de s'hypnotiser soi-même », tale è il fine ultimo del suo lirismo. Non inutili rimpianti, non lamenti, non sterili de-

sidere, ma sempre uno sforzo incessante verso la vita. « Toute la vie est dans l'essor ». La poesia di Verhaeren non è incline alle fantasticherie, ma conforta e infiamma come un vino generoso.

Si c'était adorer, chanter avec folie
Le vert, ...
C'est qu'il grandit mon être entier et c'est qu'avant
D's'éteindre, par mes poumons et par mes pores,
Les purs du sang dont vit mon corps,
Avec sa force rude ou sa douceur profonde,
Inconsciemment, il m'entraîne le monde.

Il lirismo di Verhaeren è un'esaltazione che si propaga, non come una confidenza intima, ma come un fuoco divorante, capace di infiammare le moltitudini. I suoi poemi paiono sempre scritti sotto l'assillante stimolo dell'improvvisazione. Leggendoli, pare di seguire lo sforzo continuo d'un pensiero che si sviluppa gradatamente. Nello stesso modo che un oratore si guarda bene di enunciare dall'inizio la conclusione del suo discorso, ma la riserva per la fine e la deduce logicamente dalle premesse fatte, così Verhaeren compone i suoi poemi: è dapprima un'ispirazione calma, che però si infiamma ben presto e si allarga in orizzonti luminosi e in visioni larghe e grandiose. Le metafore abbondano e sono rapidi bagliori, che nulla hanno da vedere con certe similitudini laboriose che esigono dal lettore uno sforzo d'immaginazione. Per Verhaeren (ci affrettiamo alla conclusione, perchè l'esame di ogni singola opera di Verhaeren richiederebbe troppo spazio e del resto noi non abbiamo la pretesa di dare qui un completo studio critico delle sue opere, ma vogliamo soltanto presentare ai lettori di *Emporium* un poeta che merita di essere conosciuto anche in Italia), per Verhaeren, dunque, la vita non consiste unicamente nel contemplare e nell'osservare. Per lui « vivre c'est prendre et donner avec liesse ». La conclusione della sua filosofia poetica è di un magnifico ottimismo: egli proclama che ognuno di noi saprà scoprire in sè stesso la legge cosmica che gli insegnerà a vivere intensamente nel lirismo, nell'entusiasmo e nella gioia. Le sue ultime opere (*Les Forces tumultueuses*, *La Multiple Splendeur*, *Les Rhythmes souverains*) descrivono quasi unicamente il supremo combattimento ingaggiato dall'umanità, per liberarsi da tutti gli ostacoli che si oppongono al suo cammino, verso gli elementi primordiali delle cose. Combattimento eroico e decisivo:

Rien n'est gris tout haut, malgré l'angoisse et le tourment,
Que l'on marche avec l'ombre et les ténèbres.

Benchè gli uomini possano già contare parecchie vittorie, come ad esempio la soppressione delle distanze e la trasformazione delle energie naturali, tuttavia ogni giorno di più l'ignoto deve essere preda di quanti si sforzano di « fouiller l'inconnu ».

Héros, savant, artiste, apôtre, aventurier,
Chacun trouve à son tour le mur noir des mystères.

Al primo rango fra coloro che lottano per l'affrancamento dell'umanità vi sono gli uomini di scienza. Solo forse, fra i poeti contemporanei, Verhaeren ha elevato la scienza allo stesso livello della poesia. Con parole riboccanti d'entusiasmo egli celebra la scienza come il più grande sforzo dei tempi presenti e dei tempi passati. Egli non dimentica che le formule, per ora considerate come incontestabili, sono il prezzo d'una conquista laboriosa che durava da secoli; egli non ignora che il suolo che noi calpestiamo con indifferenza fu bagnato dal sangue dei martiri:

Dites! quels temps versés au gouffre des années,
Et quelle angoisse ou quel espoir des destinées,
Et quels cerveaux chargés de noble lassitude
A-t-il fallu pour faire un peu de certitude?

Dites! les feux et les bûchers; dites! les claies;
Les regards fous, en des visages d'effroi blanc;
Dites! les corps martyrisés, dites! les plaies
Criant la vérité, avec leur bouche en sang!

Egli non dimentica che le conquiste di ieri non sono altro che ipotesi davanti alle verità di domani. L'errore è inevitabile, ma non importa:

Partons quand même, avec notre âme inassouvie,
Puisque la force et que la vie
Sont au delà des vérités et des erreurs.

L'ammirazione ch'egli nutre per i « saccageurs d'infini » gli strappa parole di profondo entusiasmo:

Qu'ils soient sacrés par les foules, ces hommes
Qui scrutèrent les faits pour en tirer les lois.

Anche gli operai trovano posto nel cuore del poeta, anche gli umili artefici che, senza sapere lo scopo del loro lavoro, edificano monumenti, costruiscono case, tagliano istmi, prosciugano paludi, proiettano sul mare la luce dei fari e foggiano tutti gli strumenti del progresso e preparano le larghe strade dell'avvenire. Il loro lavoro è la forza dell'umanità, poichè:

Il viendra l'instant, où tant d'efforts savants et ingénus,
Tant de genie et de cerveaux tendus vers l'inconnu,
Quand même, auront bâti sur des bases profondes
Et jaillissant au ciel, la synthèse du monde.

Con immagine efficace, il critico Bazalgette disse che le strofe di Verhaeren sono une décharge d'électricité humaine ».

Tutta la nostra epoca si riflette nell'opera di Verhaeren. Tutti gli aspetti della società contemporanea vi sono messi in evidenza: i foschi contorni delle grandi città, la tempesta minacciosa delle moltitudini popolari, le miniere e i loro pozzi paurosi e perfino i chiostri, che muoiono nella solitudine e nel silenzio. Non vi è oggidì una sola forza spirituale che, in Verhaeren, non si sia trasformata in poesia: l'ideologia e le concezioni sociali sovversive, la lotta senza quartiere fra la macchina e l'aratro, la potenza demoniaca che strappa gli uomini dalle sane campagne per gettarli nelle agitazioni cittadine, tutto il lato tragico dell'emigrazione, le crisi finanziarie, le luminose conquiste della scienza, le conclusioni della filosofia, i progressi delle arti e della musica, tutto, perfino la teoria impressionista del colore. Il lirismo di Verhaeren non è soltanto una sottile analisi di sensazioni personali, ma è anzitutto l'evocazione delle lotte, delle sofferenze, degli sforzi di tutta un'epoca. Per lui l'ideale del poeta dev'essere quello di tradurre in versi l'evoluzione intellettuale della propria epoca. Egli sa che i nostri discendenti, quando studieranno l'arte nostra nei ruderi dei monumenti e la nostra filosofia nelle opere dei grandi pensatori, non mancheranno di cercare nei poemi una risposta a queste domande: « Quali furono le vostre speranze e le vostre impressioni? Quale fu la vostra concezione del mondo? Che pensavate voi degli uomini, delle città, degli dei, dell'universo? ». Saremo noi — ecco ciò che deve chiedersi il poeta — in grado di rispondere?

EMILIO VERHAEREN SULLA PORTA DELLA SUA CASA A CAILLON-LE-BIQUE (BELGIO).

E' appunto in questo sentimento della propria responsabilità che risiede la grandezza dell'opera di Verhaeren. Pochi poeti oggidì si preoccupano dell'avvenire. Gli uni scavano eternamente le tombe dell'antichità, sempre in cerca di vetusti argomenti

da mettere in versi, gli altri ci descrivono le loro immaginarie sofferenze e fanno appello alla nostra sensibilità, senza aver mai compreso nè diviso i nostri sentimenti. Verhaeren invece si alza al disopra de' suoi contemporanei e si volge verso le generazioni future:

Celui qui me lira dans les siècles, un soir,
Troublant mes vers, sous leur sommeil ou sous leur cendre,
Et ranimant leur sens lointain pour mieux comprendre
Comment ceux d'aujourd'hui s'étaient armés d'espoir,
Qu'il sache, avec quel violent élan, ma joie
S'est à travers les cris, les révoltes, les pleurs,
Ruée au combat fier et mâle des douleurs,
Pour en tirer l'amour, comme on conquiert sa proie.

L'idea altissima ch'egli si è fatta del proprio dovere lo ha condotto a non trascurare nessuna manifestazione dell'attività contemporanea: poichè i nostri lontani nipoti avranno caro di conoscere le sensazioni e le delusioni in noi prodotte dalla trasformazione alla quale il loro spirito si sarà allora perfettamente abituato. E per costoro l'opera di Verhaeren sarà come un'enciclopedia poetica, nella quale potranno ritrovare l'atmosfera spirituale dell'umanità sulla soglia del ventesimo secolo.

Attualmente Verhaeren vive a Caillou-le-bique, piccolo villaggio fiammingo, non lontano dal mare. Ivi, in perfetta comunione con la natura, egli lavora attorno ai suoi ultimi poemi. Mentre di solito i poeti, col passar degli anni, fanno intendere una voce sempre più stanca, Verhaeren canta di anno in anno con voce sempre più alta e sempre più chiara. Il suo ultimo libro, *La Multiple Splendeur*, canta la forza della vita con non minore entusiasmo dei suoi primi versi di *Les Flamandes*. Ma, mentre in quest'ultimo la vita è considerata sotto la sua forma sensibile, come un piacere fisico incosciente, nel primo si rivela invece come un sentimento vitale ragionato, ormai giunto al suo completo e floridissimo sviluppo. Che di più ammirabile di questo grido di riconoscenza, che l'uomo maturo indirizza ai suoi occhi, alle sue orecchie, al suo petto che gli permettono di apprezzare la bellezza della vita, con la medesima intensità degli anni giovanili:

Soyez remercés, mes yeux,
D'être restés si clairs, sous mon front déjà vieux,
Pour voir au loin bouger et vibrer la lumière;
Et vous, mes mains, de tressaillir dans le soleil;
Et vous, mes doigts, de vous dorer aux fruits vermeils
Pendus au long du mur, près des roses trémières.

Soyez remercié, mon corps,
D'être ferme, rapide, et frémissant encore
Au toucher des vents prompts ou des brises profondes:
Et vous, mon torse clair et mes larges poumons,
De respirer au long des mers ou sur les monts,
L'air radieux et vif qui baigne et mord les mondes.

L'opera poetica di Verhaeren vedrà indubbiamente risvegliarsi sempre nuove simpatie. Le masse non possono apprezzare che a poco a poco l'intima essenza d'un'opera così austera, che non è nè abbastanza brillante nè abbastanza paradossale per poter godere d'una voga immediata. La gloria di Verhaeren cresce ogni giorno di più, in un'ascensione sicura e continua, e il suo nome ormai trionfa dappertutto dove gli spiriti, affaticati dal pessimismo e stanchi del confuso misticismo ora di moda, si sentono attirati verso una meditazione puramente idealista.

GIOVANNI CAMUSSO.

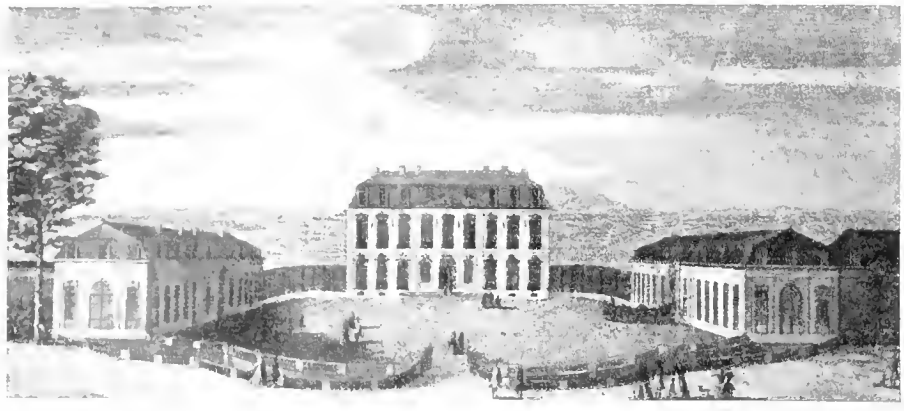
PARCO DEL CASTELLO DI VERSAILLES.
VEDUTA PRESA DA UNA FINESTRA DELL'APPARTAMENTO DELLA MARCHESA DI POMPADOUR

VARIAZIONI: LA MARCHESA DI POMPADOUR.

COL secolo XVIII l'arte ebbe le sue più grandi protettrici ed è specialmente in quest'epoca che più si manifesta l'influenza della donna, sia sullo sviluppo del gusto che nella prosperità artistica. La Pompadour e la Du Barry, le due bellissime favorite di Luigi XV, misero il potere esercitato sul cuore d'uno dei re più prodighi a totale beneficio dell'arte, riuscendo nello stesso tempo a realizzare sogni fastosi e a soddisfare capricci costosi, ma di somma eleganza. Così, mentre la storia, creando intorno ad esse un'infinità di leggende più o meno fondate, le copre d'obbrobrio e di disprezzo, l'arte può, in parte, riabilitare la loro memoria ed essere grata a queste donne della costante protezione concessa durante il periodo in cui regnarono sovrane nel cuore del « Bien Aimé ».

Solo una grande, sconfinata ambizione fece dimenticar loro l'onore ed il dovere e per attuare e realizzare il loro sogno s'allearono all'arte. La Pompadour intuì subito come, per conservare a lungo l'affetto del re, non bastasse il fascino per-

LA MARCHESA DI POMPADOUR.
[illegible] Parigi, [illegible]



CASTELLO DI BELLEVUE.

(Disegnato ed inciso da G. B. Rigaud)

sonale, la bellezza seducente e, fatta tanto più esperta dalla sorte delle numerose sue antecessore, s'accinse alla conquista solo quando fu sicura di poter unire alla grazia una geniale ed estesa coltura. Per ottenere lo scopo prefisso, ella non si accontentò d'essere una donnina galante piena di vivacità e spirito, ma chiese all'arte gli elementi, le forme più squisite onde rendere il suo regno più duraturo, certa che se le sue grazie potevano stancare, la fastosità e varietà mai avrebbe arrecato nè noia, nè sazietà. Poteva, infatti, un uomo come Luigi XV restare indifferente allo spettacolo suntuoso e pittorescamente vario che la Pompadour per vent'anni, con instancabile costanza, seppe procurargli?

Qualcuno forse osserverà che l'aiuto che l'arte ebbe dalla favorita non fu nè spontaneo, nè disinteressato, ma che può importar ciò se i vantaggi che ne riscosse l'arte furono innumerevoli? Ad ogni modo bisogna esser giusti e riconoscere che questa donna fu artista geniale, dotata d'ingegno e gusto non comune: non è solo col poter disporre di milioni e milioni che si ottengono risultati simili ai suoi; oltre a sapere ideare bisogna

CASTELLO DI BELLEVUE — IL TERRAZZO DEGLI ARANCI.

(Disegnato ed inciso da G. B. Rigaud).

scegliere bene, coloro che daranno forma al progetto e la Pompadour ebbe la mano felice, seppe circondarsi degl'ingegni più belli dell'epoca.

Tutte le arti indistintamente ebbero da lei aiuto e consigli, molte industrie, tra le quali la manifattura di Sèvres, devono a lei nuovo incremento e vita prospera e gloriosa; infine poi esercitò una benefica influenza sull'arte drammatica e sulla moda.

Conoscinto a fondo il carattere ed i gusti del Sovrano, essendole nota estrema irrequietezza, il desiderio di mutare continuamente casa e residenza, la Pompadour non solo soddisfò, ma prevenne ogni desiderio del Sovrano, costruendo châlets, castelli, restaurandone altri, ed è il castello di Bellevue, vicino a Sèvres, che apre la serie di simili magnifiche costruzioni. Sorto in breve spazio di tempo, come per opera di magica bacchetta vero castello incantato, perfetto, omogeneo in ogni più piccolo particolare, Bellevue, fu ideato dagli architetti Lassurance e l'Isle, ma a completarlo, a decorarlo vi concorsero gli artisti migliori che la Francia vantava. Ondry, Boucher, Brunetti, Van Loo con grazia elegante vi profusero affreschi e quadri,

F. BOUCHER LA MARCHESA DI POMPADOUR.

(Raccolta privata).

Adam, Falconet, Coustou lo adornarono di statue e bassirilievi; a Verbecht e Rousseau toccò l'onore dell'interna decorazione in legno; Caffieri si incaricò dei soffitti; la Martinière degli smalti, ed infine la stessa Pompadour, non contenta d'avere ideato tale capolavoro, volle concorrere alla decorazione preparando i disegni per la Grande Galleria. L'impulso che ella diede a tutti questi artisti fu così personale, ella li penetrò sì bene del suo spirito e gusto, che certamente quando l'opera fu compiuta un grido di ammirazione dev'esser loro sfuggito e nessuno cercò di contestare la sagacità di colei che aveva fatto convergere tanti sforzi per la realizzazione d'un comune capolavoro. Sebbene dopo Bellevue le costruzioni si siano susseguite, notevoli il castello di La Celle e la restaurazione di Crecy, teatro d'indimenticabili feste nelle quali per la prima volta la favorita indossò il vestito da giardiniere divenuto poi celebre, pure ella conservò uno speciale affetto ed attaccamento per Bellevue,

J. M. NATTIER - LA MARCHESA DI POMPADOUR.
Castel (Fot. Alinari).

forse perchè, oltre ad essere veramente opera sua, doveva poi passare al re quale suo perenne ricordo.

Mentre la Pompadour costruiva con alacrità

verso alla favorita non può esser tacciato di cortigianeria, riconoscono che lo scopo al quale ella mirava era assai diverso.

Attenendosi ad un programma stabilito e che

F. BOUCHER - LA MARCHESA DI POMPADOUR.
(Londra, Collezione Wallace). (Fot. Hanfstaengl).

straordinaria, il popolo sordamente mormorava e biasimando queste costruzioni rapide quanto costose, presto abbandonate per altre, le attribuiva ad un capriccio di donna avida di piaceri e varietà. Ben altro, invece, ne era il movente e molti personaggi dell'epoca, tra i quali l'Argenson, che sempre av-

aveva, come già dissi, lo scopo di tenere incatenato a sè l'affetto di Luigi XV, ella costruisce, muta residenza, improvvisa sempre nuove recite e divertimenti solo per evitare al suo regal amico il disgusto d'una casa, la sazietà di un'abitudine, sacrificando a ciò la sua energia, il suo tempo e

pace, senza mai lasciar apparire ombra di fatica, stanchezza o dolore!

Se Bellevue, Crecy esistessero tuttora, la posterità conquistata dalla loro squisita grazia e bellezza e raffinatezza. Quantunque però i due castelli non possano più difendere la causa della Pompadour, esistono tuttora due opere che la rendono assai benemerita e concorrono a far dimen-

Q. LA TOUR: LA MARCHESA DI POMPADOUR.
(Fot. Alinari).

lezza sarebbe meno severa verso questa prodigalità proverbiale; sfortunatamente, nè mobilio, nè quadri, statue e bibelots, nulla insomma resistette alla bufera rivoluzionaria che distrusse e disperse queste opere nate da una immaginazione femminile e che passarono alla storia quali meraviglie di delicatezza e raffinatezza. Quantunque però i due castelli non possano più difendere la causa della Pompadour, esistono tuttora due opere che la rendono assai benemerita e concorrono a far dimenticare certe sue spese esorbitanti. È alla sua patrocinazione che si deve se nel 1571 re Luigi firmò il decreto che ordinava la costruzione della Scuola Militare; come si devono a lei i grandiosi lavori d'ampliamento e abbellimento di Parigi, coi quali, fra l'altro, si dotò la città della bella piazza

che si apre innanzi alle Tuileries, s'isolò e terminò il palazzo del Louvre, il museo di fama mondiale. Non è forse quasi esclusivamente merito della favorita se oggi la manifattura di Sèvres è celebre e floridissima? Ella andava assai fiera di ciò che chiamava la « porcellana di Francia » e quando doveva far doni ad amici o protetti ricorreva a Sèvres, spesso, ispirando ed ordinando nuovi soggetti. Protesse poi la manifattura dei Gobelins ove non solo incoraggiò la direzione a perseverare nell'esperimento fatto nel 1748 d'eseguire tappezzerie per mobili simili a quelli di Beauvais, ma, dietro suo consiglio, fu nominato a direttore Boucher, che portò ivi il concorso della sua arte fresca e leggera, eminentemente decorativa. Anzi, a questo proposito non bisogna dimenticare che la Pompadour contribuì assai a lanciare lo stile orientale, tanto che per lei Boucher dipinse nove cartoni riproducenti scene chinesi, opere che trovansi ora al museo di Besançon. Fra le altre industrie predilesse specialmente l'ebanisteria alla quale s'interessò con affetto, seguendone i progressi artistici e tecnici. Mentre alcuni credono che la favorita dimostrasse allo stile roccocò grande simpatia e basano tale opinione sul solo fatto che in diversi ritratti di La Tour e di Boucher appare contornata da mobili di questo stile; altri invece asseriscono che ella, modificando lievemente il roccocò, abbia voluto formare uno stile nuovo che avrebbe dovuto portare il suo nome. Ciò, oltre ad essere inesatto, è anche ingiusto, tanto più che nel così detto stile Pompadour prevalgono forme proprie allo stile Reggenza anteriore assai alla favorita.

La Marchesa, invece, ebbe un vero culto per l'antichità e favorì Bouchardon perchè lo credette il più fedele interprete delle idee antiche e per le stesse ragioni copiò le pietre dure di Guay, protesse Cochin e Gabriel. È dunque un errore grossolano affermare il contrario e se è vero che alcuni mobili presero il suo nome, tra i quali una poltroncina bassa a schienale arricciolato, comoda quanto antiestetica, se è vero che un ebanista creò una forma di tavolino al quale diede il nome della favorita, in ciò non dobbiamo vedere che la cortigianeria spinta di certi industriali.

La sua tendenza verso l'antico è invece provata da diversi fatti: fu dietro i suoi consigli che Migeon, noto ebanista, cominciò a sostituire alle solite, forme più leggere e delicate, creando i mobili greci tendenti già allo stile Luigi XVI.

Del resto sarebbe assurdo credere che questo stile sia apparso solo il giorno in cui lo sfortunato sovrano ascese al trono, giacchè nella vita ogni cosa prende consistenza a poco a poco e chi volesse a riguardo dello stile Luigi XVI determinare una data bisognerebbe fissarla intorno alla metà

CH. DE BELLEVUE. L'AMORE E L'AMICIZIA.
(Ritratto della Marchesa di Pompadour).
(Parigi, Museo del Louvre). (Fot. Alinari).

del XVIII secolo. Si osservi per esempio nell'ultimo ritratto della Pompadour, eseguito da Drouais, il tavolo da lavoro e si resterà meravigliati dalla bellezza di questo mobilino adorno di ghirlande bronzee e testine d'ariete di gusto antico: è un modello di puro stile Luigi XVI, sebbene il quadro porti la data del 1763.

Importantissima poi è l'influenza esercitata dalla Pompadour nella pittura, anzi l'evoluzione natura-

CARLO VAN LOO: LA SULTANA.
(Ritratto della Marchesa di Pompadour).
(Parigi, Coll. Teil du Havelt).

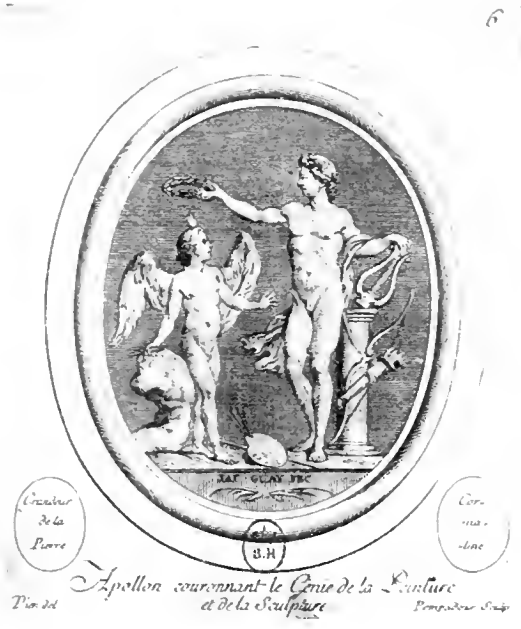
lista della scuola francese deve moltissimo alla grande favorita. Una delle più diligenti cronache dell'epoca, quella nota col nome di Oeil de Boeuf, con rude verità lamenta che ai salons non si vedono che ritratti dal colorito vivo, dal sorriso malizioso, che forse possono rassomigliare a qualche viso ove però non si trova mai l'espressione d'alcuna fisonomia. Indi ninfe, silvani, druidi, amori, specialmente molti amori, corte mitologica abbellita da tutte le seduzioni che può dare il carminio e l'oltremare, priva di quella verità e grazia che non possono avere le composizioni eseguite lungi dalla natura, lontane dai capilavori che i grandi maestri ci hanno lasciato... In ciò, la cronaca si trova perfettamente d'accordo colla Pompadour, che, stanca di veder ripetere continuamente gli stessi soggetti, incitò gli artisti a cercare nel costume moderno, nella vita contemporanea elementi di composizione e non contenta di consigli li fa subito mettere in pratica dai suoi pittori favoriti, ispirando a Boucher le sue graziose pastorali, a Van Loo le eleganti conversazioni.

Anche nei suoi ritratti, specie negli ultimi, volle che gli artisti s'informassero a questa nuova corrente di idee e vi riuscì, senza però ottenere da essi una grande rassomiglianza. Il marchese di Marigny, fratello della favorita, afferma che dei numerosi ritratti della sorella uno solo, quello di Van Loo noto col nome di Sultana, riproduce fedelmente le sembianze della Pompadour, fatto questo spiegabile pensando all'eccessiva nobiltà del suo viso, caratteristica che mentre era una delle sue più spiccate attrattive la privava di tratti precisi e netti. Malgrado tale difficoltà non furono certo i pittori che le mancarono: da Nattier, che la ritrasse ancora signora d'Etioles, fino a Drouais, tutti i pittori ascrissero a sommo onore immortalare la celebre favorita, la protettrice delle arti, di modo che i ritratti suoi sono innumerevoli e sempre diversi l'uno dall'altro.

È facile comprendere che Nattier, per il quale non esisteva che l'allegoria e l'Olimpo, non poteva presentarci la Marchesa che sotto le spoglie d'una dea; infatti la ritrasse in Diana: l'originale è perduto, noi possiamo però farcene un'idea ammirando le due copie, una al museo di St. Omer, l'altra a Versailles.

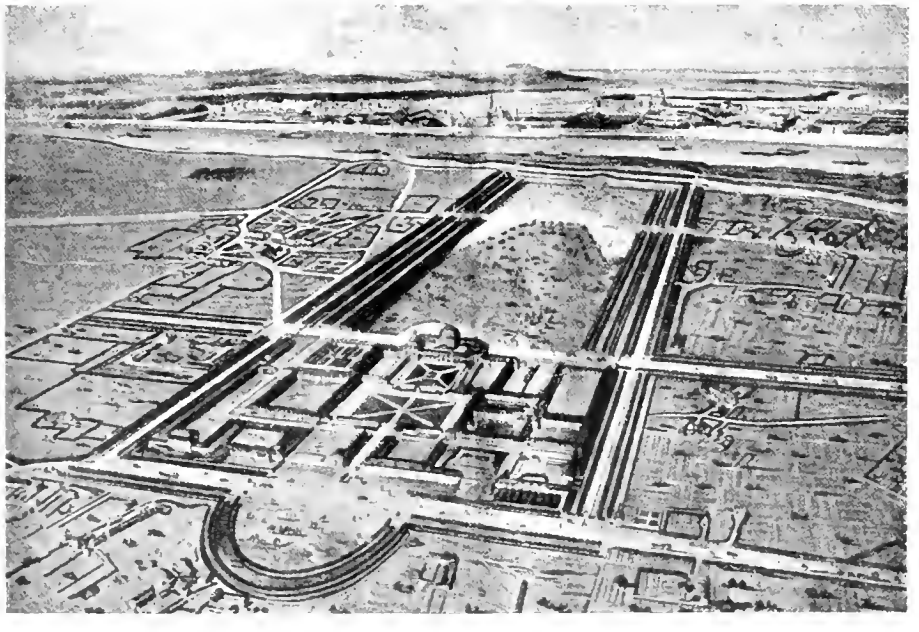
F. H. DROUAIS: LA MARCHESA DI POMPADOUR.
(Londra, Raccolta di Lord Rosebery).

Da Boucher, il pittore delle grazie, non dobbiamo attenderci nè grande somiglianza, nè profondo studio della figura umana: egli fu ritrattista perchè obbligatovi dalla sua posizione, ma il suo temperamento di decoratore per eccellenza mal si piegava allo studio, preciso ed attento, della fisonomia. I ritratti che egli fece alla Pompadour sono numerosissimi, io ne conosco più d'una diecina, una vera festa per gli occhi, riboccanti di grazia e di finezza, ma in tutti ed in special modo in quello della galleria Wallace è chiaro che gli sforzi dell'artista convergono nei dettagli dell'esecuzione degli abiti, nello sfondo decorativo, trascurando il resto. Ed eccoci innanzi alle opere di La Tour, psicologo sapiente, interprete sintetico, vero pittore della umana figura, colui che con tanta verità fa, nelle sue tele, rivivere la società intellettuale e mordace del secolo XVIII. Come in tutti i suoi ritratti, anche in quelli della Pompadour, egli fu fedele al modello; specialmente poi nei pastelli della collezione Ganay come nella celebre *Préparation* del museo di St. Quentin egli non attenuò affatto il prematuro declinare della giovinezza della favorita, la quale può ben perdonare all'artista tale eccessiva sincerità giacchè tra i suoi numerosi pittori egli solo la rappresentò sotto un aspetto simpatico, quale Mecenate dell'arte.



LUIGI XV. RAPPRESENTATO DA APOLLO, INCORONA IL GENIO DELLE ARTI.
(Dall'incisione della Marchesa di Pompadour).

Guerin, invece, ama tramandarcela in tutto il suo splendore e potenza, ella è là nei sontuosi



PIANO PROSPETTICO DELLA SCUOLA MILITARE.
(Dall'incisione di [illegible] Ma[illegible])

LA NASCITA DEL DUCA DI BORGOGNA.

LUIGI XV.

Dalle incisioni della Marchesa di Pompadour.

BOLLE DI SAPONE. (N. 30-1751)

I PICCOLI BEVITORI DI LATTE. (N. 29-1751)

Dalle incisioni della Marchesa di Pompadour.

appartamenti di Versailles, adorna di gemme, in un ambiente sfarzoso quale prediligeva. Van Loo segue lo stesso sistema, ma è assai più intimo. La sua Sultana della collezione Teil du Havelt raffigura la Marchesa in un salottino, mollemente sdraiata su morbidi cuscini, avvolta in una flottante veste orientale: non è però la donna giovane e fresca che ammirammo in Nattier e in Boucher; qui, gli anni, i dolori, le fatiche cominciano a lasciar tracce visibili. Però il vero pittore della maturità della Pompadour fu F. H. Drouais, al quale toccò l'onore d'immortalare prima l'astro che tramontava, indi il sorgente, Madame Du Barry. Nell'opera che già citai e che è proprietà di Lord Rosebery, la troviamo ingrassata, invecchiata; solo lo spirito si rivela giovane dallo straordinario sfolgorio degli occhi: non è più nè la potente favorita, nè la protettrice delle arti, bensì una dama, che tra i suoi libri e ninnoli tranquillamente ricama...

L'iconografia della Pompadour non si limita certamente a queste sole opere, ma il trattarne esaurientemente mi sembrerebbe un errore uguale al completo silenzio, perciò mi limitai solo ai più originali e caratteristici. Da questa breve scorsa però, appare come la favorita non sia stata nè ugualmente compresa, nè ugualmente rappresentata, sicchè, oltre alle differenze portate dal temperamento proprio ad ogni artista, abbiamo quelle date dall'età, dal momento, dal modo in cui l'artista ritrasse e comprese la personalità di questa donna. Così, se Van Loo ci dà le sue vere sembianze, Boucher ne canta la grazia, Guerin inneggia alla sua potenza e sfarzosità, mentre La Tour è più modesto, ma più simpatico e seppe rappresentarcela sotto l'unico aspetto dal quale la Pompadour potesse attendersi un più benevolo giudizio della sua vita. All'artista ella non appare che quale protettrice dell'arte, ogni particolare, anche il più insignificante, è là per rivelarci l'amica degli artisti, la consigliera degli industriali, la lettrice infaticabile, e forse La Tour non avrebbe mai immaginato che solo innanzi alla sua Protettrice, la posterità potrebbe molto perdonare alla favorita prodiga ed intrigante.

ELENA BIANCHI.

CASTELLO DI VERSAILLES — FINESTRA DEL « GABINETTO INTIMO »,
DALLA QUALE LUIGI XV ASSISTETTE AL PASSAGGIO DEL CORTEO FUNEBRE DELLA MARCHESA DI POMPADOUR.

RACCOLTE D'ARTE: LA COLLEZIONE ROUART.

NON è senza un acuto rimpianto che coloro che conoscevano e vivamente ammiravano la celebre collezione Rouart, sia anche per averla visitata una sola volta nell'ampio e lindo appartamento di via Lisbona a Parigi, che ne accoglieva le numerose ma sceltissime opere d'arte antica e sopra tutto d'arte moderna, apprenderanno che essa è stata, in poche ore di pubblico incanto, sparpagliata, al secco suono del martellino d'avorio del banditore, fra direttori di musei e fra mercanti ed amatori d'arte dell'Europa e dell'America.

Che così avvenisse dopo la sua morte ha fermamente voluto l'intelligente perspicace e coraggioso collezionista, che, durante circa mezzo secolo, non accettando consigli che dal proprio raffinato buongusto e altamente infischiandosi dell'opinione pubblica, la quale per la più parte degli artisti da lui preferiti dimostravasi, nel momento che egli se ne accaparrava le opere più caratteristiche e significative, apertamente ostile e schernitrice. Forse egli, che aveva trovato le maggiori e più pure gioie della sua esistenza di uomo denaroso, di industriale fortunato, d'ingegnoso inventore di nuove applicazioni di principii scientifici, di accorto e disinvolto dilettante di pittura e di affettuoso amico di artisti d'avanguardia, nell'assicurarsi, a seconda delle varie circostanze opportune, questo o quel quadro questo o quel disegno, nell'assegnargli il posto più adatto sulle pareti del suo appartamento e nell'assaporarne poi, per lungo volger di anni, la speciale bellezza, si è ricordato, nel prendere tale decisione,

J. F. MILLET: GIORNATA FINITA.
(Venduto per 115, 00 franchi).

J. F. MILLET - TAGLIALEGNA.
(Venduto per 30,200 franchi).

delle parole che un collezionista illustre, Edmond de Goncourt, volle fossero stampate sulla prima pagina dei varii cataloghi della vendita postuma delle sue raccolte d'arte.

Le ricordate? Eccole: « *Ma volonté est que* « *mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes li-* « *vres, enfin les choses d'art qu'ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un mu-* « *sée et le regard bête du passant indifférent, et* « *je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous* « *les coups de marteau du commissaire-priseur et* « *que la jouissance que m'a procuré l'acquisition* « *de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts.* »

Come che sia, penso che non riuscirà discaro ai lettori dell'*Emporium*, che portano un tanto vivo interessamento ad ogni questione e ad ogni avvenimento d'arte, che io parli loro in breve degli artisti più tipici e delle opere più importanti di questa superba collezione, condannata dalla volontà postuma del suo proprietario a scomporsi ed a disseminarsi pel mondo.

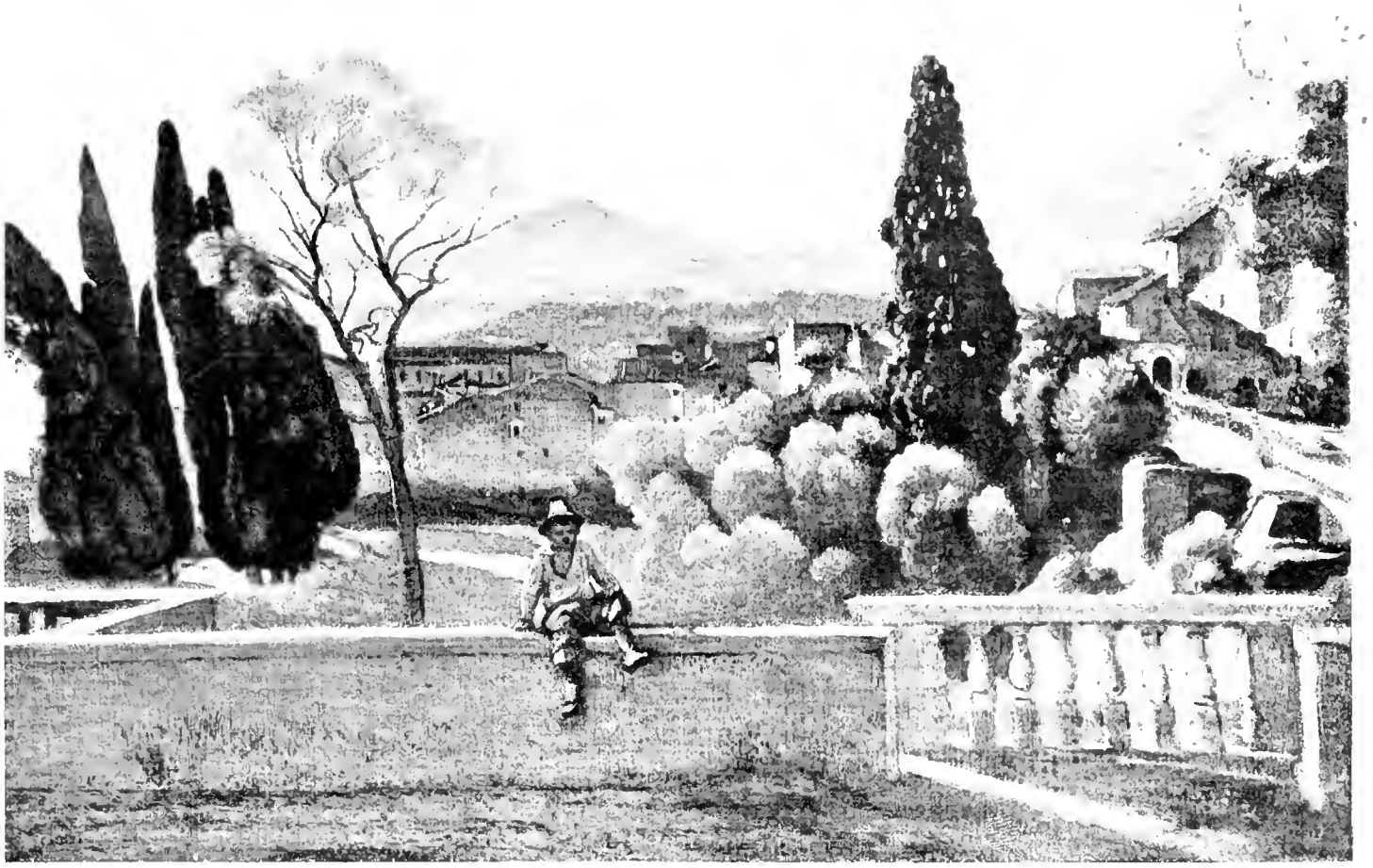
* * *

Estimatore appassionato ed entusiasta, malgrado i sorrisetti ironici e le scrollatine compassionevoli che le sue predilezioni gli procuravano, fra il 1870 ed il 1890, da parte di familiari e di conoscenti, delle più ardimentose ed ancora incomprese manifestazioni dell'arte francese d'avanguardia, Henri Rouart sapeva apprezzare e gustare altresì l'arte antica, come lo attestavano eloquentemente, nel suo appartamento di via Lisbona, un centinaio fra quadri e disegni di maestri italiani e francesi, spagnoli e fiamminghi, dei secoli scorsi, Breughel e Philippe de Champaigne, Velasquez e Teniers, Ribera e Tiepolo, Goya e Poussin, Fragonard e Bonito, Prud'hon e Greco, Chardin e Guardi, alcuni preraffaeliti italiani ed alcuni primitivi tedeschi.

Però, per quanto quelli da lui acquistati fossero quasi tutti di non comune pregio artistico, i quadri antichi, secondo afferma Arsène Alexandre nella prefazione al magnifico catalogo illustrato della vendita Rouart, non erano da parte dell'in-

J. F. MILLET: IL MAZZO DI MARGHERITE

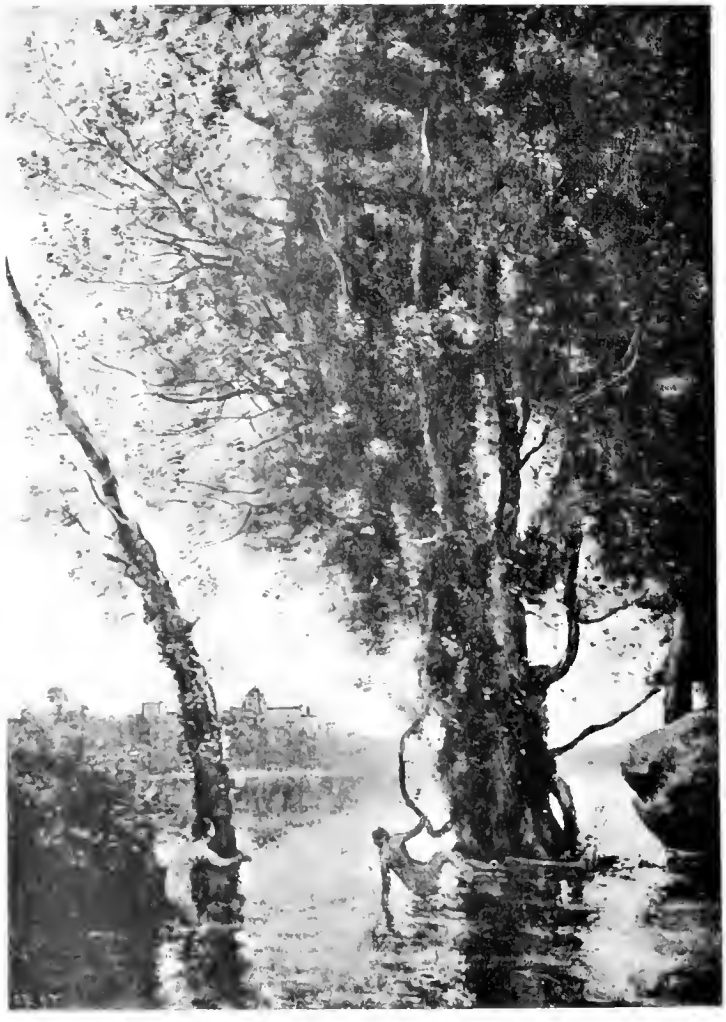
(Venduto per 52,000 franchi).



J. B. COROT : A TIVOLI — VILLA D'ESTE.

(Venduto per [illegible] franchi)

stancabile e raffinato collezionista parigino, oggetto di ricerche persistenti e metodiche così come le pitture ed i disegni moderni. Egli per essi procedeva piuttosto per capriccio ed all'attrattiva di tro. E, infatti, nella sua pinacoteca gli antichi erano mescolati coi moderni e l'insolita compagnia, bisogna pur confessarlo, giovava tanto agli uni quanto agli altri.



J. B. COROT BAGNANTI PRESSO LE ISOLE BORROMEE.
(Venduto per [illegible] franchi).

un'offerta favorevole, spinto anche, il più delle volte dal desiderio di collocare un quadro moderno di artista ancora contestato e deriso accanto ad un quadro antico di un maestro di fama inoppugnabile e di mostrare, con l'evidenza del confronto, ad ogni persona di buon gusto e di buona fede che l'uno non sfigurava punto accanto all'al-

Per un pittore antico il Rouart si era davvero infervorato ed era per quel Domenikos Theotokopuli detto il Greco, il cui intenso tragico e concentrato misticismo soltanto da qualche anno è stato di nuovo apprezzato al suo giusto valore e di lui possedeva, oltre ad un'energica mezza-figura di apostolo, due immagini, piene di carattere e di

espressione, di San Francesco, l'una in riconcentrato atteggiamento di preghiera e l'altra in estasi dinanzi all'apparizione della Vergine Maria col divino bambino.

di esaltazione pel David, doveva trovare i più convinti e ferventi suoi ammiratori presso i posteri.

Contemplando, nella collezione del palazzo di

J. B. COROT: IL VESTITO AZZURRO.
(Acquistato dal Museo del Louvre per 102,000 franchi).

Anche per un pittore francese egli ebbe un particolare trasporto e fu per Pierre-Paul Prud'hon, nei cui quadri e nei cui disegni il genio greco sorrise, forse per l'ultima volta nella storia dell'arte, in tutta la sua fresca purezza ed in tutta la sua grazia affascinante ed il quale, cresciuto nell'ombra e nel silenzio, mentre d'ogni parte elevavansi inni

via Lisbona, *L'infanzia di Bacco* e in ispecie il vaghissimo gruppo allegorico *L'Abbondanza*, così eleganti come disegno e così morbidi e pastosi come colorito, intendevasi subito la profonda giustezza del giudizio dei Goncourt, affermanti che il Prud'hon sia riuscito a riabilitare, alla fine del secolo decimottavo, la mitologia, discreditata dalla

graziosità fattizia e civettuola di Boucher e dalla fantasia libertina di Fragonard.

* * *

Senza però più dilungarmi sulle tele dei maestri del passato, vengo a parlare delle opere moderne di scuola francese, che sono proprio quelle che attribuiscono alla collezione un interesse ed un valore affatto eccezionali.

E. DELACROIX - RITRATTO DELL'ARTISTA ALL'ETÀ DI 25 ANNI.
(Venduto per 11,000 franchi).

Due pittori erano in essa rappresentati da un maggior numero di opere scelte: J. B. Corot e Jean-François Millet, con cui il Rouart aveva avuto la fortuna di stringere amicizia e da cui aveva avuto le prime lezioni di quella pittura all'acquarello che servivagli di svago quando era in viaggio.

Di Corot, oltre ad alcuni minuti e delicati disegni, vi era un gruppo di non meno di ventisei quadri ed in esso, accanto alle deliziose *Bagnanti presso le isole Borromee*, in cui si rivela tutta la sottile malia di pennellata squisitamente delicata nell'idealizzare la realtà con la trasparenza di graduate sfumature e di leggiere velature argentine della sua seconda maniera dell'età matura, alla quale dovette esclusivamente il successo, potevasi ammirare tutta una serie di quelle nitide precise e pittoresche vedute d'Italia e di quegli studii di figure femminili, che, finchè egli visse e molti e molti anni dopo la sua morte, furono tenuti in non cale e furono venduti a prezzi addirittura derisorii.

Il Millet invece è forse rappresentato anche più significatamente da una ventina di disegni e d'acquerelli addirittura magistrali, e nei quali, con sicura fermezza di segno evocatore e con profonda intensità di sentimento, si affermano le mirabili doti di osservatore acuto e di effigiatore vigoroso dell'esistenza umile e penosa dei lavoratori della terra.

Fra i quadri, ve ne sono però, almeno tre, oltremodo rappresentativi, cioè un paesaggio su cui turbinoso passa il temporale, una schiera di boscaiole, che procedono a lento passo sotto il loro pesante fardello di legna, e *La fine della giornata*, che, con la figura di rozzo contadino che infila una manica della giacca, a lavoro finito e mentre nel cielo si spegne il tramonto ed accendonsi le prime stelle, può a buon diritto considerarsi fra le opere migliori del grande pittore, rimasto, finchè visse, povero ed incompreso.

* * *

Accanto a Corot figuravano, nella collezione Rouart, con quadri e disegni di vero pregio, alcuni altri dei gloriosi paesisti del gruppo di Fontainebleau e di Barbizon: il vigoroso Rousseau, il delicato e vivace Chintreuil e poi ancora Dupré, Troyon, Huet e Harpignies.

Accanto a Millet trovava, invece, posto, con un ritratto e due paesaggi, Courbet, l'energico pugnace ed intransigente campione del realismo, che, malgrado ciò che talvolta ebbe di eccessivo di brutale ed anche di puerile, merita una pagina d'onore, anche per la larga e benefica influenza esercitata in Francia ed all'estero, nella storia dell'arte moderna.

Due altri pittori di spiccate tendenze veriste, di valentia, al certo, assai minore ma che, ciò non ostante, non godono ancora la fama alla quale darebbero loro diritto alcuni dei loro quadri, che al Rouart erano molto cari, sono il Cals, di cui sono da ricordare, con particolare simpatia, varie scene di intimità familiare, e Tassaeri, il quale si dimostra più vario d'ispirazione e più gustoso di fattura, passando dai quadri di semplice osservazione, come

I bambini col coniglio o *La lettrice nel bosco*, a quelli di sentimento patetico, come *Ritorno dal ballo*, o tragico, come *Il suicidio di un'operaia*, o a quelli d'invenzione sensualmente fantasiosa, come *La tentazione di Sant'Antonio*, di una bionda gamma di colore e di una sapiente morbidezza d'impasto, fatta proprio per la gioia degli occhi.

O. TASSAERT: LA TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO.
(Venduto per 5,300 franchi).

Ritornando ai pittori i cui nomi hanno risuonato, nelle lunghe e violenti contese fra i classici i romantici ed i realisti del mondo francese delle belle arti, come bellici squilli di tromba, troviamo Ingres, con uno di quei serrati ed acuti ritratti a matita in cui egli era maestro, e Delacroix, con una cinquantina di rapidi schizzi a pastello ad acquarello od a carboncino, di soggetto per solito orientale, e con una dozzina di tele ad olio, fra cui un vigoroso e severo suo autoritratto all'età di venticinque anni.

Ma, molto più che i due famosi ed irreconciliabili avversarii, che sentiamo entrambi abbastanza lontani da noi, interessa la nostra mente e commuove la nostra sensibilità estetica, con tutta una serie oltremodo gustosa di dipinti, quell'Honoré Daumier, che, altamente apprezzato come caricaturista e litografo, non venne mai preso dai suoi contemporanei in seria considerazione come pittore. Eppure il Daumier, oltre a possedere una visione acuta e dolorosa dell'umanità dei tempi

nostri, è riuscito, nelle sue pitture, mercè un disegno nervoso sintetico ed a larghi tratti e mercè una limitata gamma di tinte neutre, illuminate qua e là da macchie e striature di biacca, a dare molto spesso, con prodigiosa efficacia, l'impressione della vita in riposo e sopra tutto in movimento. Quelle sue figurine di uomini e di donne del popolo, di saltimbanchi, di cantori di strada, di avvocati, di emigranti, sembra quasi che, sotto l'insistenza dei nostri sguardi, si muovano, corrano, saltino, sghignazzino e noi, per un istante, viviamo della loro vita e sentiamo ripercuotersi dentro di noi le loro emozioni tristi o gioconde.

* * *

Lasciando pur da parte, poichè la ristrettezza dello spazio non mi permette di parlare degnamente di tutti, il Ricard ed il Monticelli, con due pregevolissimi ritratti maschili di fattura e di visione tanto diverse l'uno dall'altro, il Couture, con un ritratto femminile, ed il Fantin-Latour, con una simbolica figura della *Notte* di squisita delicatezza poetica, arrestiamoci al gruppo stupendo di opere di quegli ardimentosi pittori impressionisti, dei quali Henri Rouart fu un ammiratore della prima ora e negli studii dei quali andò spesso per comprare un quadro che la vigilia era stato rifiutato dall'incomprensione o dallo spirito settario della giuria dell'annuale *Salon* parigino o dopo che, per settimane e settimane, aveva acceso le ire dei critici e dei confratelli d'arte ed aveva fatto sbellicare di risa il pubblico.

H. FANTIN-LATOUR: LA NOTTE.
(Venduto per 18,200 franchi).

Vi troveremo Edouard Manet, con *La lezione di musica* e con un *Busto di donna nuda* della sua prima maniera spagnola e con una delle sue predilette scene di spiaggia marina della sua maniera più chiara e più sommaria; Claude Monet, con

una vasta scena boschiva, in cui si sente ancora l'influenza che, al principio della sua carriera, esercitarono su di lui i paesisti di Fontainebleau, e poi parecchie vedute di mare e di fiume ed un delicato

l'olandese Johann-Barthold Jongkind ed Eugène Boudin, coi loro paesaggi dai cieli nuvolosi e dalle acque screziate di aurei riflessi solari, i quali, insieme con Stanislas Lépine, dalle fresche e spi-

H. DAUMIER: SCENE DELLA RIVOLUZIONE.
(Venduto per 63,000 franchi).

Effetto d'inverno ad Argenteuil, in cui la sua perizia nel rievocare col pennello sulla tela le più mobili trasparenze atmosferiche e le più fugaci gradazioni della luce si afferma portentosa ed insuperabile; Camille Pissarro, descrittore fedele ed efficace delle vaste e monotone distese di terra lavorata e sapiente armonizzatore, sotto la trasfiguratrice luce del sole, dei verdi coi turchini; gliate scene villereccie, debbono considerarsi i precursori dell'impressionismo più cosciente e più sistematico, che sorse dopo le loro prime prove; Paul Cézanne, magnifico pittore di nature-morte, ma interessante eziandio, malgrado le sue incertezze e le sue deficienze, come paesista e pittore di nudi; Auguste Renoir, magnificatore entusiasta della giovinezza e della grazia della donna e riproduttore originalis-

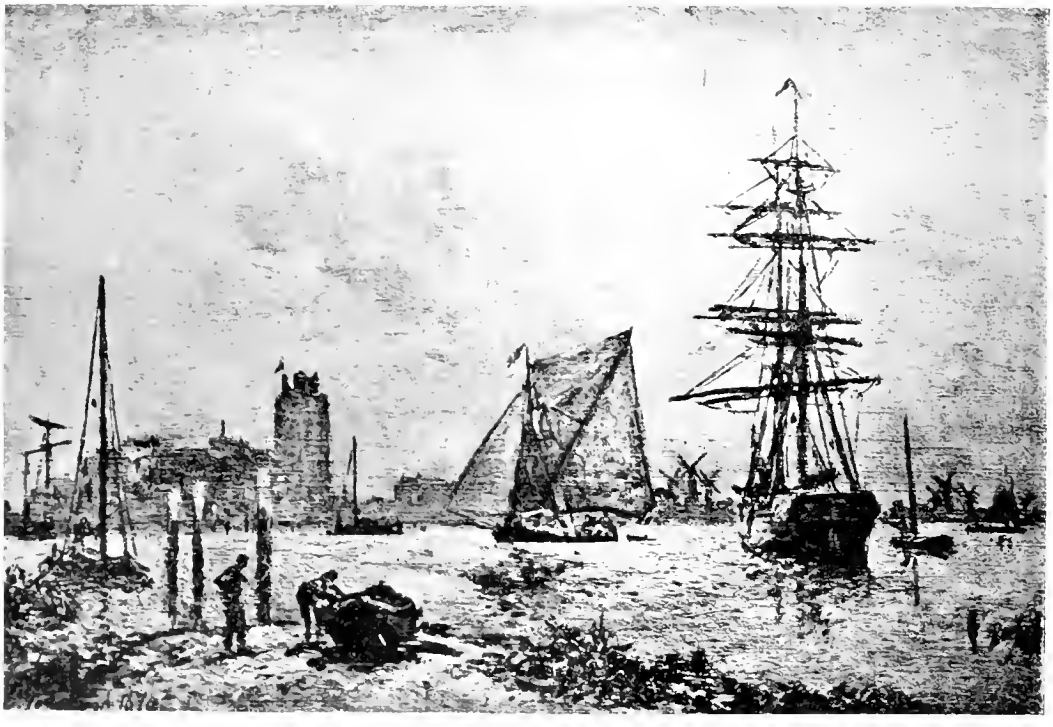
A. L. CAUS: LA DOMENICA A SAINT-SIMÉON.
(Vendute per 5,100 franchi)

[illegible]: LA STRADA DI CHAILLY NEL BOSCO DI FONTAINEBLEAU.

E. MANET: LA LEZIONE DI MUSICA.
(Acquisto per [illegible] tratto)

simo delle scene della vita gioconda e movimentata di Parigi, cavalcata nel *Bois de Boulogne*, ballo popolare al *Moulin de la Golette* o colazione di canottieri ad Argenteuil; Berthe Morisot e l'americana Mary Cassatt, valenti e delicate rappresentanti del sesso femminile nel gruppo impressionista; Jean-Louis Forain, che, prima di consacrarsi interamente al mordace disegno umoristico,

Il Degas, che, dopo essere stato del Rouart camerata di collegio e compagno d'armi nelle tristi settimane dell'assedio di Parigi, aveva mantenuto sempre con lui rapporti di affettuosa amicizia, era certamente del gruppo impressionista francese il meglio rappresentato nella collezione di via Lisbona, perchè, pitture ad olio come *Le ballerine alla sbarra* e *La prova del balletto* e pitture a



J. B. JONGKIND: PORTO OLANDESE.
(Venduto per 6,000 franchi).

tratto la pittura con acume di osservazione e brio disinvolto di pennello; ed infine Edgar Degas, disegnatore magistrale nella sua audacia sintetica e che si è dimostrato impareggiabile nel dare con la pittura l'impressione del movimento, sia delle ballerine, che danzano sul palcoscenico o si esercitano alla sbarra, sia dei cavalli che corrono sulla pista, sia delle donne che si attardano al lavacro intimo dei loro corpi e nel fissare coi colori i giuochi bizzarri delle luci e delle ombre della ribalta e dei luoghi chiusi illuminati a gas.

pastello come *Al caffè-concerto*, *Ballerina che esce dal suo camerino*, *Ballerina che legge presso la stufa*, *Ballerine sul palcoscenico* e *Ritratto della signora X.*, sono da considerarsi come veri capolavori della novatrice arte dei giorni nostri.

* * *

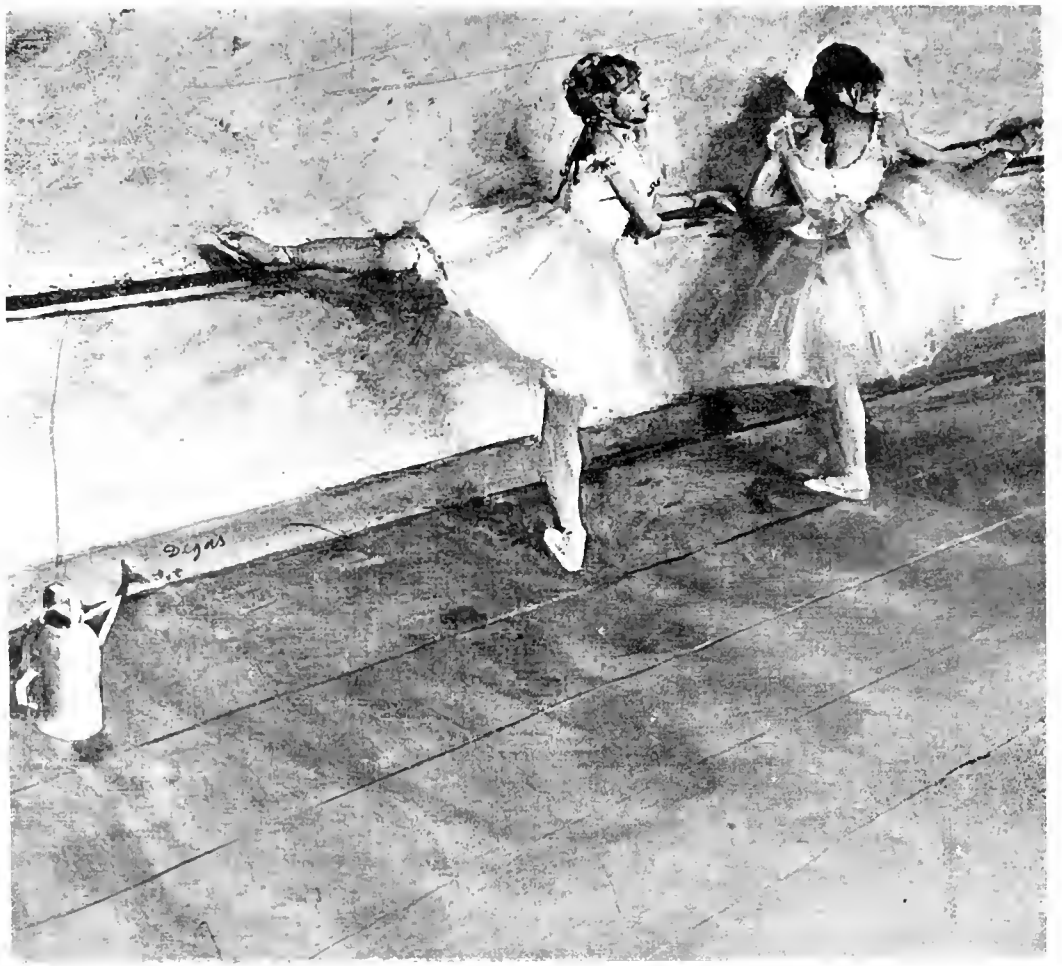
Del resto, il Rouart, pure avendo una spiccata e più che giustificata antipatia per l'artificiosa convenzionale ed inguaribile mediocrità della così

P. A. RENOIR : CAVALCATA NEL BOIS DE BOULOGNE .

(Venduto per [illegible] marchi.)

E. DEGAS: SULLA SPIAGGIA.
(Venduto per 80,000 franchi).

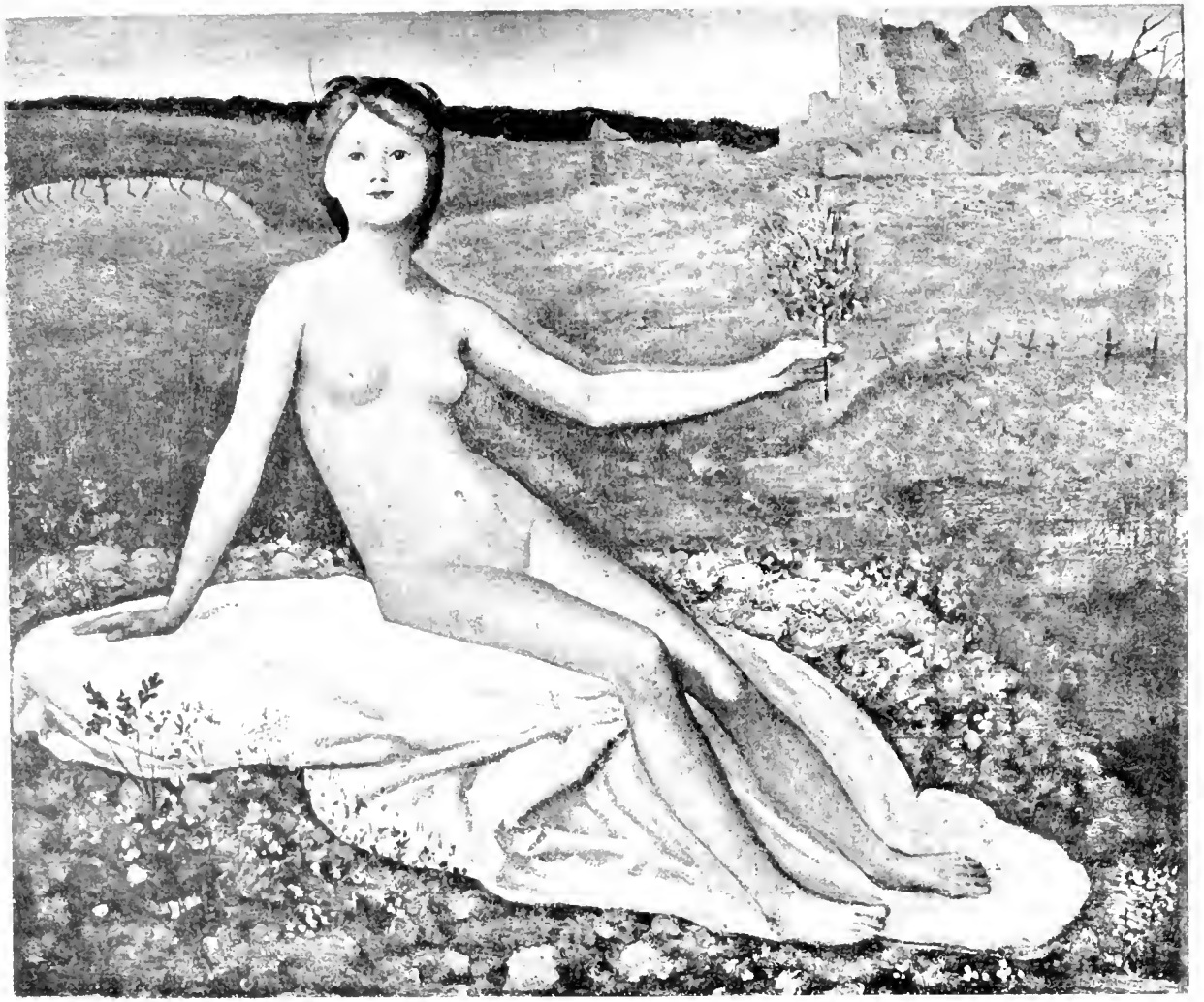
E. DEGAS: LA LEZIONE DI BALLO
(Venduto per [illegible] franchi).



E. DEGAS: BALLERINE ALLA SBARRA.
(Venduto per [illegible] franchi)

E. DEGAS: BALLERINA.
(Venduto per 31,000 franchi).

E. DEGAS: AL CAFFÈ-CONCERTO.
(Venduto per 50,100 franchi).



P. PUVIS DE CHAVANNES: LA SPERANZA.

(Acquistata dal Museo del Lussemburgo per [illegible] franchi)

detta *art d'Institut*, sapeva essere, a tempo e luogo, intelligentemente eclettico ed è così che, accanto a tante opere mirabili della scuola realistica ed impressionistica ed accanto ad un gruppo di abitatori di Tahiti, interpretato con gustoso ed affatto individuale senso decorativo da Paul Gauguin, e ad una figura di peccatrice da trivio, disegnata e colorita con brutale ma rara efficacia da Henri Toulouse-Lautrec, nella indimenticabile sua collezione si trovava una giovanile ignuda figurazione allegorica della *Speranza*, che è, nella sua soave semplicità, un puro capolavoro di quel nobile poeta del pennello che fu Pierre Puvis de Chavannes.

VITTORIO PICA

M. CASSATT: GIOVANE DONNA CON BIMBO IN BRACCIO.
Venduto per [illegible] franchi.

LUOGHI ROMITI: VALLE FORMAZZA (OSSOLA).

IO mi sono chiesto più volte da quali leggi sia governato il paesaggio e da che nascano le emozioni che esso ci desta per taluni suoi elementi e non ci desta invece se gli manchi tale e tale di essi o ne abbia in soprannumero.

Dinnanzi ad una bella pianura o ad una bella montagna noi proviamo un'ammirazione che si traduce in valori psichici d'un senso di pace, di benessere, ch'io penso si debba riferire alla influenza che l'armonia di quel paesaggio esercita su di noi; infatti, se qualchecosa guasta quest'armonia, noi lo sentiamo non solo come una macchia stonata nel quadro, ma proprio come una irrequietudine mal definita di noi stessi.

Fra i paesaggi italiani che io conosco, pochi in verità, la Valle Formazza nell'Ossola bella e montuosa è per eccellenza creativa di quest' emozione di paesaggio dovuta, più che ad una grande bellezza, ad una grande armonia di bellezze.

Tutto vi è intonato ad una severa semplicità: cornici di abeti rivestono i fianchi dei monti con una fascia snella e scura, e, più sotto, il verde si schiarisce nei faggi e nella vegetazione di spessi arbusti: le case piccine, ma in modo da evitare il lezioso, neppur lasciano pensare che siau piccole per le larghe ali ombrose del tetto e per l'umiltà

CANZO (VAL FORMAZZA).

serena in che le tiene il colore bruno: presso scorre il Toce, lento e biondastro, che poi si getterà con fragore bianco di spume giù per le Casse.

Non c'è dunque nulla di anormale o sovraestetico: anzi il paesaggio può sembrare troppo austizia delle cose morte o che si disfanno, ed a questa allacci il senso di musicalità del paesaggio italiano, qui nella Formazza invece la malinconia è vita e forza, e piuttosto dipende dalla maestosità della natura che non dalla sua tristezza.

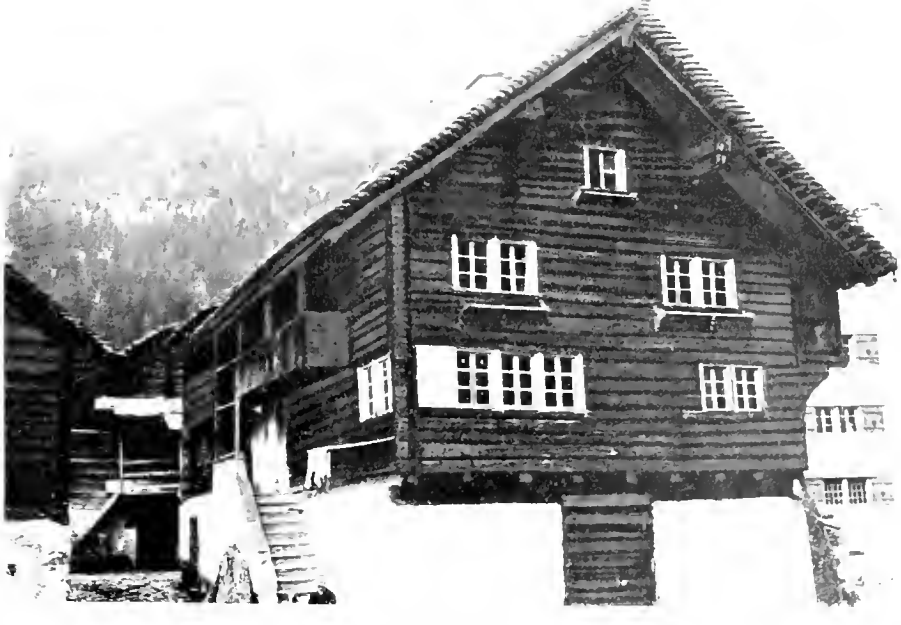
LA CASA SCHLIGO A PONTE. (Fot. Boccardi).

stero e monotono; ma è appunto in questa semplicità malinconica il pregio magnifico ch'io vanto.

Se è vero, ed io lo credo con J. Ruskin, che la malinconia è un elemento di bellezza, ecco spiegato il fascino della Formazza. Mentre però il grande esteta inglese pare intenda ed ami la me-

Ho già detto come s' intona in gradazioni di verde e di bruno; orbene, neppur le case gli tolgono questi valori cromatici. Anche se la sostruzione in pietra s' imbianca nel sole e se i vetri sfavillano e garofani e geranii si accendono di sole, la casa rimane sempre serena e un po'

FRAZIONE PONTE. Fot. Beltrami).



CASA TIPICA FORMAZZINA)

LA CASA SCILLIGO A PONTE. (Fot. Boccardi).

CASE A PONTE.

CASA A GROVIGLIO.

CASA A TONIF. (Fot. Beltramo).

severa. E anche somigliando nella forma ai cottages e ai châlets svizzeri, essa non ha quel senso di levigato e di grazioso che distrugge in quelli ogni armonia col paesaggio: e coll'intaglio sobrio dei tronchi di abete e di larice non corregge ma solo segna di un po' di grazia il suo senso di forza, e colla sobrietà del colore, bruno nel legno e grigio nel tetto anche se animato da ciuffi verdi e occhi di fiamma, non turba l'intonazione del paesaggio dove sta, sobrio e perciò perfetto ele-

RAGAZZA DI VALLE FORMAZZA.

mento di bellezza. Così noi subiamo, senza spiegarcela, l'armonia di tutte le sue parti; è una casa di alpigiani e che fu quindi costruita senza pensiero di farla bella, ma colla sola preoccupazione di farla comoda, ed è una casa bella; non tanto in sè come valore individuo, quanto come elemento indissolubile d'un paesaggio.

Certo l'occhio dei costruttori, abituato a quel colore e valore di ambiente, si educò a sentirlo ed a trasfonderlo nel suo sentimento architettonico con una eleganza spontanea che ci sorprende; e pur sapendo che la casa è costruita metà in pietra e metà in legno per vincere i rigori invernali, e che il tetto è acuto ed a spiovente largo per difesa dalle nevi, e che le scale ed i ballatoi sono esterni per non toglier spazio alle camere già piccine, — non possiamo però dimenticare che la sostruzione in pietra si stacca con bell'effetto prospettico dal telaio di abete della casa, e che l'ala ampia del tetto vela ed addolcisce colla sua ombra la linea congiuntiva colle pareti, e che scale e ballatoi si svolgono con una voluta larga ed armonica di che abbiamo rari esempi.

Il che, ripeto, è semplice, modesto, umile; ma è sereno ed è bello perchè (dirò ancora col Ruskin) si trova in unità di sentimento col paesaggio.

* * *

La bellezza della Formazza è diversa e superiore a quella di altre valli vicine.

Le altre valli ossolane, Vigezzo e Antrona e Anzasca, hanno una bellezza in tono minore quanto a profondità di sentimento: sono forse, qual più qual meno, meglio agili e varie di colore, ma certo meno ricche di vibrazioni estetiche.

Così pure la Val Sesia riesce assai meno interessante di paesaggio della stessa Valle d'Antrona colla quale ha qualche somiglianza; e la Val di Gressoney, che specialmente nel tratto che dichina dal contrafforte del Rosa è molto bella, è però meno dotata di vegetazione della Formazza.

Nel raffronto anzi fra queste due valli mi giova un'altra osservazione: mentre la Formazza, anche perdendo nei suoi abitanti l'uso della tradizionale foggia muliebre, rimane armonicamente intonata in tutte le sue parti, quella di Gressoney conserva bensì il costume rosso delle sue donne, ma assume un'aria leziosa, di paesaggio costrutto per il forestiero, con un falso color locale che annulla quella semplicità aristocratica così necessaria perchè un paese non piaccia solo un momento agli occhi, ma anche al sentimento.

Poichè io credo che anche il sentimento abbia una parte importante nella estetica del paesaggio.

* * *

Ed è tempo di veder questa casa formazzina di cui tessiamo l'elogio.

Per lo più poggiata su una salda base di pietra, si alza a circa due metri dal suolo con la robusta costruzione di abete squadrato in lunghi e bruni

travi qua e là rilegati in senso verticale di chiavi, pure d'abete, di cui le laterali spesso raggiungono il tetto largo e sporgente saldandosi con esso in belle volute di mensole.

Altre, le *torbe d'la paja*, sorta di cascinali per l'avena ed il fieno, sono alzate da terra con dei pilastri di pietra fungiformi, e ciò per difesa dai topi; altre ancora son tutte di pietra, e son le meno belle, salvo la « Casa Forte » di Ponte, di cui discorreremo.

Il tipo locale (e per fortuna più diffuso) è però quello prima descritto e qui largamente illustrato.

All'altezza d'ogni finestra l'abete rude e semplice è ingentilito da un intaglio a piccoli dadi, di buon effetto decorativo: e quando, come nella casa Scilligo di Ponte, esso abbandona quella ingenua geometria per una doppia voluta a festoni, riesce certo più ricco, ma con minor purezza di stile, altri fregi, più semplici questi, corrono attorno alle finestre laterali ed alla ricca vetrata del centro.

Su di un fianco e nascosto sotto la grand'ala del tetto, gira un ballatoio dove una mano d'artista ha condotto festoni di verde: e da tutte le finestre, inquadrate di larice chiaro, binate e magari trinate, spiovono spesse capellature di verde e bocche rosse di garofani e geranii. Queste finestre hanno raramente sportelli esterni, e quelle poche li hanno

MOBILIO DI UNA « STUBA ».

INTERNO DI UNA « STUBA ».

CHIESA (M. 1234). (Fot. Bertrami).

dipinti con leggiadri effetti di fiori stilizzati su sfondo monocromo di verde o azzurro.

Da tutto l'insieme, sia che si veda la casa isolata sia che la si consideri con altre come elemento di paese, appare l'edificio eretto non pel godimento di un solo (che però tormenta l'edilizia con vaneggiamenti di gusto estetico inconcepibile), ma pel possesso d'una stirpe; e son tutte case alpestri segnate di età presso il sei ed il settecento e pur salde ancora e valide a più lungo uso.

Nell'interno il senso di tranquilla energia degrada in un raccoglimento discreto e più molle: camere basse e piccine, finestre basse e piccine; però bei mobili forti, nettezza e luce.

Una camera un po' più ampia delle altre e posta al centro della casa è luogo di ritrovo: la *stuba* così detta dalla stufa (*stübe*) che contiene.

Per lo più comunica colla *firhüs* (la cucina dove si accende la stufa che fa parete con essa) e con una stanza da letto (*stübli*): nel soffitto un usciolo mobile porta il calore anche alle stanze di sopra (*spicher*).

In ogni camera, ho detto, son basse e piccole finestre, aperte all'altezza della cintola, piuttosto lunghe e scorrenti su telaini interni: in molte case (ad esempio in quelle Scilligo) queste *balche* hanno ancora i vecchissimi vetrini esagonali o rotondi, rilegati con battuta di piombo e recanti in mezzo

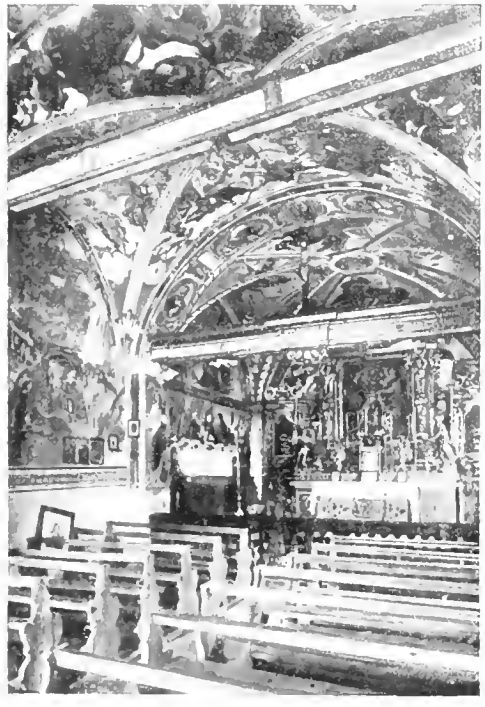
LA CASA DEL COMUNE O « CASA FORTE » NEL 1569 A PONTE. (Fot. Boccardi).

IL LAGO DI ANTILLONA. (Fot. Boccardo.

ANTILLONA. (Fot. Boccardo.

un vetro più ampio, graffito a smeriglio, con uno stemma gentilizio incorniciato di fiori e col nome del costruttore della casa e l'anno di fondazione; e non è raro vedere presso la tenue filigrana luminosa il profilo grazioso di una formazzina col bel casco di treccie sulla fronte.

Nella *stuba* è anche interessante il mobiglio. Nella parete d'angolo colla cucina vi è la stufa,



INTERNO DELLA CHIESINA DI ANTILLONA.
(Fot. Boccardi)

ampia e di una pietra arenaria nera, segnata con anni del sei o del settecento e col nome del padrone; nella parete di contro un ingegnoso armadio, spesso di belle forme, alto fino al soffitto, con ripiani e cassetti, decorato con sobri intagli ed intarsi di larice su noce.

Uno che vidi nella casa Scilligo di Canzo reca la data del 1797 e la firma di un Giuseppe Saleja; altri della casa classica Scilligo di Ponte risalgono ai primi del 700 e traggono da semplici motivi di linee curve e rette, singolari effetti d'un senso squisito di decorazione.

Un tavolo di quercia a Canzo è del 1758, e un architrave ed una stufa a Grovello del 1769 e del 1744.

Mentre però osserviamo quanto ingenui e spontanei artefici fossero quegli alpigiani che nei lunghi inverni crearono i loro mobili di linee così sobrie ed aristocratiche pur nel secolo del barocco, constatiamo con pena come dopo l'800 si perda questo saggio equilibrio tra la fantasia e la semplicità; e nella casa del sindaco a Chiesa vedremo mobili vecchi e nuovi ed in tutti sviluppo di forme, d'intagli, d'intarsi; ma i moderni quanto inferiori agli antichi!

È un po' del nostro secolo che sale, e con quanto ha di men bello.

Così nel costume sostituisce alle belle e forti lane casalinghe, filate o tessute a telaio domestico, le stoffe di macchina; e nell'acconciatura del capo surroga all'imperiale voluta dei *quazz* (i treccini) sulla fronte il pettine e le forcine; distruggendo preziosi elementi di armonia paesana e di bellezza femminile.

* * *

E vedremo ancora in Formazza le case del potere civile e di quello spirituale: il primo nella « Casa Forte » a Ponte, antica sede del comune, il secondo nella chiesina di Antillona, ufficiata come la cappella della Frua dal clero della parrocchiale di Formazza.

La « Casa Forte » ben merita il nome: reca sulla pietra dell'architrave la data del 1569 ed è ancora assai conservata, con un buon fresco di madonna ed un altro di santo ed uno stemma, rigida nei riquadri petrosi delle finestre, nella grossa grata di ferro della prigione, nella spia col trabocchetto sopra la porta per rovesciare sugli assalitori sassi ed olio bollente.

Frammezzo alla serenità salda ma tranquilla del paesaggio formazzino la « Casa Forte » rievoca tempi di ferro e di sangue, nè l'ingenua madonna frescata presso la finestra attenua il ricordo.

La pace invece è nella minuscola chiesina di Antillona, dove mai avrei pensato di trovare sì ricca suppellettile d'arte.

Conoscevo il polittico tedesco in legno della cappelletta alla Frua, un bell'intaglio cinquecentesco che aspetta il rapace antiquario per esulare da quel mal custodito oratorio; ma non vidi mai

citati o riprodotti i freschi di Antillona e la bella balaustra in legno.

La chiesina ha tre navi, il soffitto della prima (verso l'ingresso) sconciato dalla calce, il mediano assai ben conservato, l'ultimo un po' guasto. La parete a sinistra di chi entra, dove non è coperta dalla loggia dell'organo (incastrato nel muro di fianco alla porta in modo da coprire una grande figura equestre), ha un fresco che riproduce la

I comparti quadrangolari del soffitto conservano una ricca e salda decorazione attorno a scene che mal si vedono nella fotografia ottenuta in condizioni fiacche di luce: nel voltino sopra l'altare figure di santi e in quel di mezzo un grandioso e movimentato concerto di angioli con arpe, liuti e gravicembali, e un'incoronazione della Vergine nel triangolo verso la porta; il primo comparto, già dissi, è disgraziatamente rintonacato.

AGARO. Fot. Lo setto

vecchia processione di Agaro: brutta composizione seicentesca e guasta dalla muffa, ma che interessa sopratutto perchè mostra l'antico abito delle donne formazzine colle gonne a pieghe e il grembiuletto ed il largo cappello tondo o conico.

I tre archi delle vôlte sono sorretti da travi scolpite e dipinte a cura di un Giovanni Scelhi nel 1663, e un altro Antonio Scelhi fece dipingere nel 1658 le figure ai lati della porta: un S. Giorgio condotto con bel sentimento e quel santo equestre coperto per tre quarti dall'organo.

Nei fascioni degli archi sono medaglioni di santi, e sui pilastri, in figure intere, Santa Clara e Santa Caterina, San Trifone col basilisco, San Carlo e San Domenico.

A destra dell'altare è dipinta un'ultima cena, assai rozzamente: di contro v'è una finestra; e l'altare è separato dal resto della chiesa da un ricco e sobrio cancello di quercia a colonnine fasciate d'acanto e colla lesena orizzontale scolpita in un motivo di foglie embricate; due puttini decorano le colonnine degli sportelli.

Questa chiesa è forse, col polittico della Frua su ricordato e col paliotto della chiesa di Formazza, il migliore saggio d'arte sacra formazzina, e metteva conto di esser qui riprodotta e descritta per completare questo nostro studiolo.

* * *

Tutt'attorno nella gran conca verde, è un largo murmure d'acqua: questo gran cuore del paesaggio formazzino, questo gran palpito eterno e solenne di vita.

RENZO BOCCARDI.

IN VAL FORMAZZA D'INVERNO.

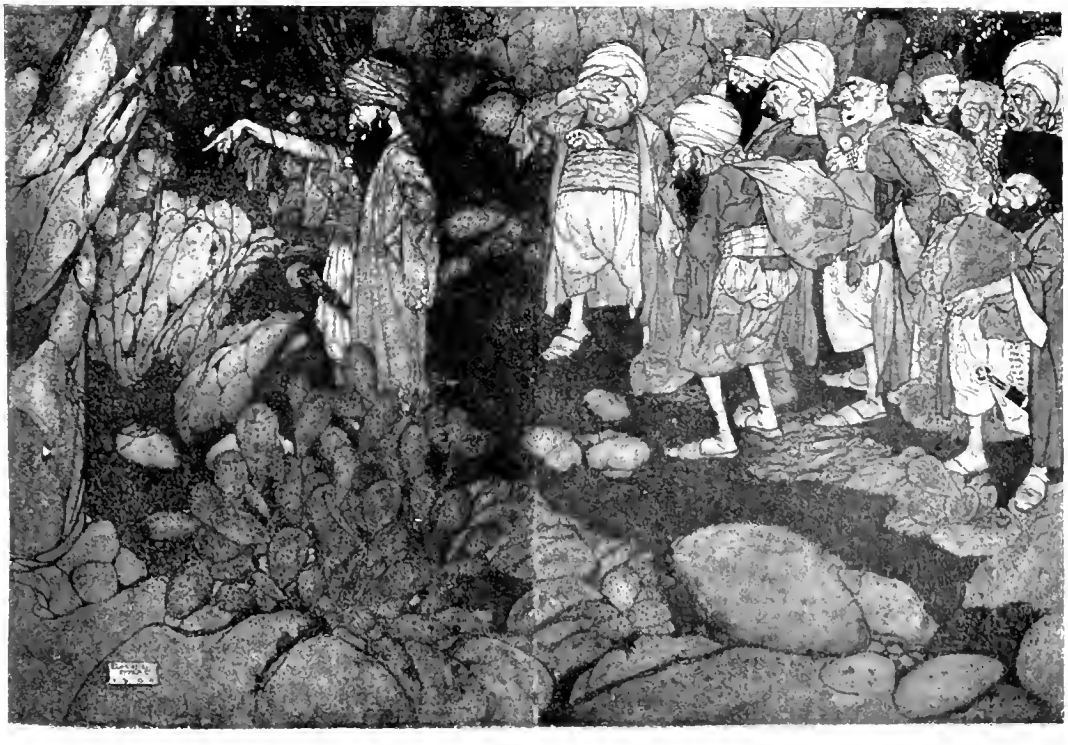
CRONACHETTA ARTISTICA.

I LIBRI ILLUSTRATI DI EDMONDO DULAC.

Questo giovane artista, francese di nascita, ma da vari anni residente a Londra, si è fatto conoscere e vivamente apprezzare da pochissimo tempo. È solo nel 1906 che espose i suoi acquerelli illustranti le *Mille e una notte*, e fu una vera rivelazione per la spigliata decorazione e la felice inventiva.

Ispirato dalle avventure narrate col vivace spirito orientale, egli seppe evocare, con segno elegante e con scena smagliante di colore, le principesse velate nei palazzi fantastici, gli interni sfarzosi, i tipi vari dei personaggi, le avventure tragicomiche di Alì Babà, di Sindbad, la gioia di Aladino e di Camaralzaman. A quelle illustrazioni fecero seguito altre per *Father time, The Sleeping beauty, Ritter blaubart, Beauty and the beast, The Bells and other poems* di E. Allan Poe, per le favole di Andersen, e per fiabe antiche francesi di Arthur Quiller-Couch; ultimamente quelle per la *Tempesta* di Shakespeare.

E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « FATHER TIME ».
(Da *The Studio*).



E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « LE MILLE E UNA NOTTE ». (Da *The Studio*).

Edmondo Dulac è uno dei migliori illustratori d'oggi di fiabe. Egli si ferma con sagace visione sui punti caratteristici del testo, ritraendone le situazioni con vivacità, vaghezza di disegno e di tinte, ottenendone un commento fedelissimo e lo stile faceto della fiaba in modo mirabile.

siamo attratti fortemente dalle scene di evocazione di Prospero, dalla dolcezza affascinante di Miranda, dalle virtù di Ariel lo spirito aereo, dalla deformità di Calibano.....

E la dote del Dulac di illustratore geniale è del tutto personale. Pur sentendo in lui lo spirito di Wat-

E. DULAC' ILLUSTRAZIONE PER « THE SLEEPING BEAUTY ».
(Hodder & Stoughton, editori, Londra).

Con quanta disinvoltura di pennello e con quanta ricchezza di fantasia ha saputo commentare la *Tempesta* di Shakespeare!

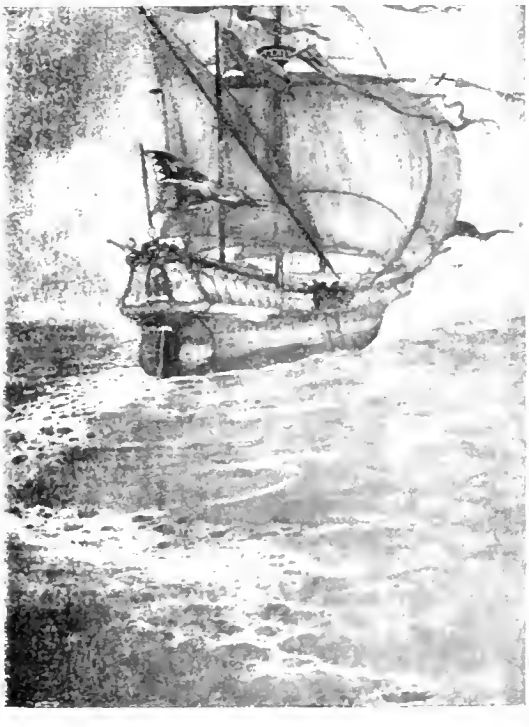
Avendo sott'occhio le ottime riproduzioni tricromiche edite in questi giorni dalle Arti Grafiche (*),

(*) G. SHAKESPEARE. *La Tempesta*, tradotta da Diego [illegible] con [illegible] a colori di Edmondo Dulac. Istituto [illegible] Arti Grafiche [illegible]. — Prezzo L. 2.

teau, pur pensando a Beardsley per l'eleganza del disegno, a Rackham per qualche richiamo nella composizione, o a qualche artista giapponese per alcuni motivi decorativi, non vi è vera tendenza nè per l'uno nè per l'altro, ma solo rassomiglianza passeggiera, superficiale. Edmondo Dulac non risente che lontanamente anche l'influenza del maestro suo Jean Paul Laurens. Quale allievo accorto seppe

E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « RITTER BLAUBART ».

E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « BEAUTY AND THE BEAST »
Hodder & Stoughton, editori, Londra.



E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « LA REGINA DI SABA ».

E. DULAC: ILLUSTRAZIONE PER « SALOMÈ ».

(Dall'*Illustrated London News*).

educare l'occhio sui saggi di numerosi artisti, assimilandosi a poco a poco la loro arte, acquistandovi uno stile proprio, una espressione personale, non l'eco nè l'imitazione d'alcuno.

Se l'immaginazione del Dulac è ardente, abbondante nella illustrazione delle novelle, delle favole, delle commedie, non è però meno ricca nelle proprie composizioni. In esse egli non è legato alla fantasia dello scrittore, il suo talento può spaziare libero ed egli vi riesce in maniera mirabile. *Marchand de rêves*, *Madame s'est piqué le doigt*, la *Mascherata*, la *Regina di Saba*, *Salomè*, *Circe*, mostrano il suo genio inventivo, il suo gusto squisito, il suo grande valore coloristico.

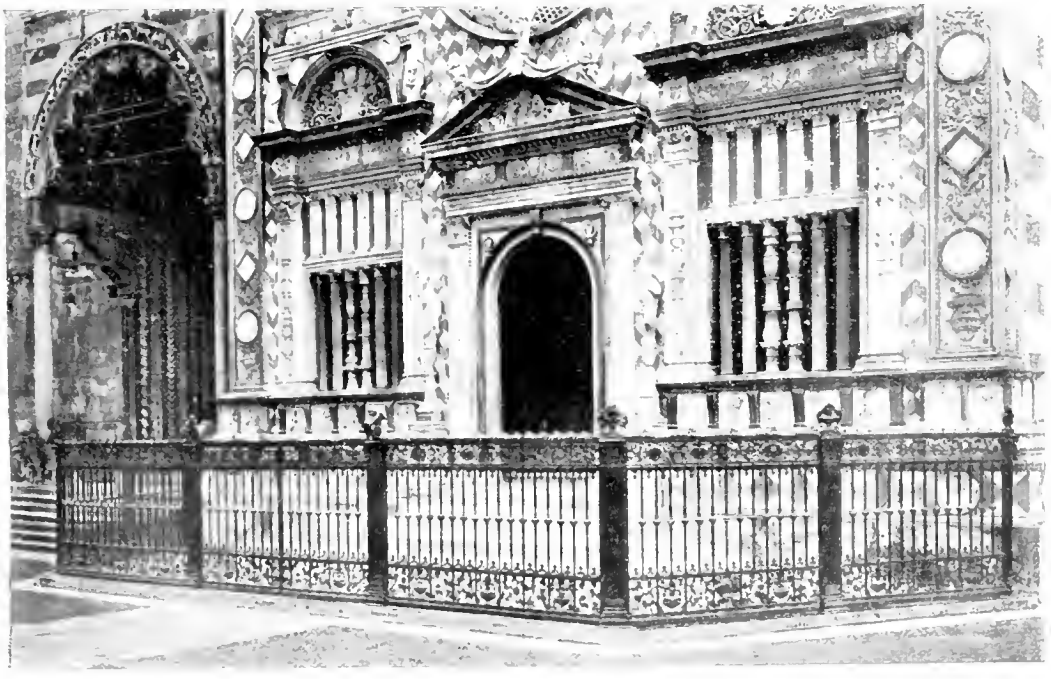
P.

E. DULAC: FREGIO DECORATIVO.

LA NUOVA CANCELLATA BRONZEA DELLA CAPPELLA COLLEONI IN BERGAMO.

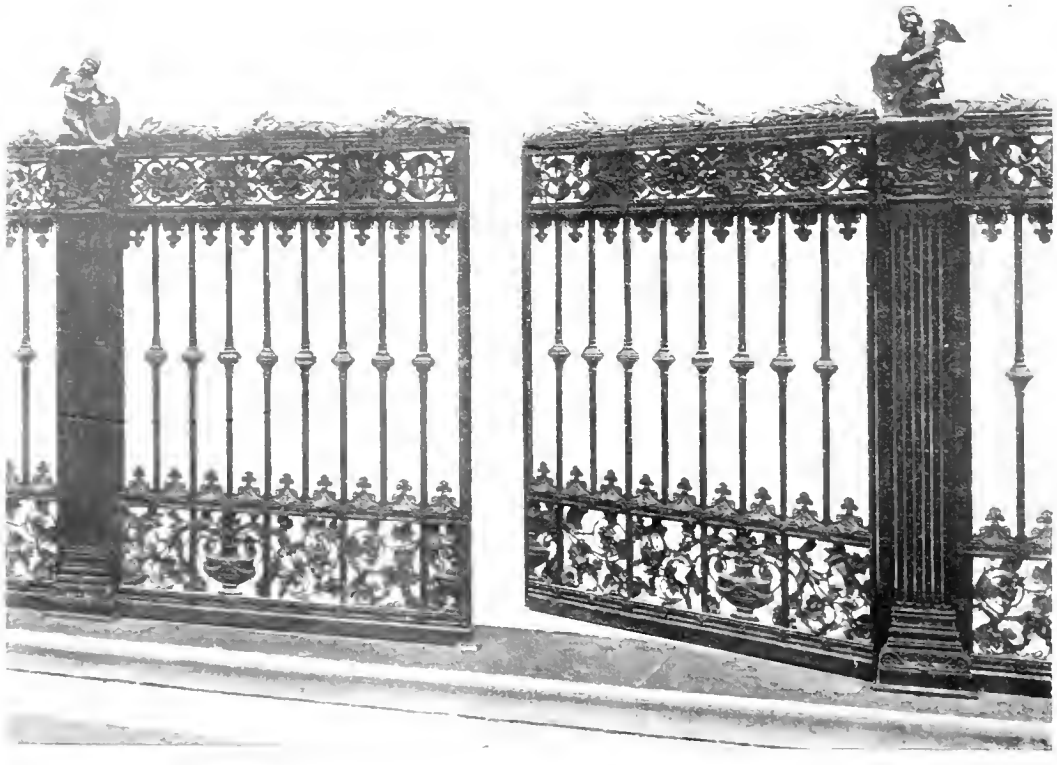
Quel complesso unico davvero di monumenti che si aggruppano nel cuore di Bergamo alta si è nelle settimane scorse arricchito d'una nobilissima opera d'arte: la nuova cancellata di bronzo che integra degnamente l'esuberante e squisita concezione scultorio-architettonica che Giov. Antonio Amadeo creava fra il 1470 ed il 1475 per Bartolomeo Colleoni. Da tempo ormai il mausoleo del fiero capitano della Serenissima attendeva una chiusura più artisticamente intonata ad un sì fiorito esemplare del rinascimento lombardo. L'indugio però non ha nociuto, poichè ha permesso che a tale opera si accingessero artisti degni sotto ogni aspetto di concepirla e concretarla. Ne diede la prima idea e il primitivo disegno, per commissione del Luogo Pio Colleoni, l'arch. Virginio Muzio, troppo presto rapito all'arte alla quale s'era dedicato con fede ed alti intendimenti. Morto il Muzio, il primitivo concetto fu ripreso, svolto ed elaborato secondo quella maggiore magnificenza che giustamente pareva appropriata dinanzi alla superba opera dell'Amadeo, dall'arch. Gaetano Moretti, il quale trovò in Giovanni Lomazzi il migliore interprete e collaboratore.

Del primitivo concetto furono conservate le proporzioni e la disposizione generale; mentre fu ripreso e ristudiato integralmente tutto quanto concerneva una maggior ricchezza di dettaglio, una più intima interpretazione dello stile ed un più appropriato e squisito studio di quei particolari anche minimi, i quali non solo non tolgono, ma anzi contribuiscono a dare il giusto carattere ad un'opera d'arte di tal genere. Ardite difficoltà di modellazione, composizione, fusione, cesello furono intanto superate dalla perizia tecnica e dall'arte sana e profonda di Giovanni Lomazzi, il quale, insieme ai suoi figli che ha del pari educato all'arte nobile ed aspra di dominare ogni metallo, par richiamare la schietta e vigorosa attività dei buoni maestri d'un tempo. Basti ricordare quanti problemi furono risolti per dare a questa nuova cancellata bronzea, la quale, per essere del tutto isolata, deve essere finita ed egualmente trattata dalle due parti, la dovuta squisitezza d'ogni particolare, senza perdere la freschezza e la sponta-



BERGAMO — LA NUOVA CANCELLATA DELLA CAPPELLA COLLEONI
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

neità d'un'opera di getto. E basti, per concludere, osservare quale alto concetto ha guidato l'artista affinchè sotto ogni aspetto, anche minimo, per stile, carattere, espressione, questa sua nuova concezione fosse degna di partecipare ed integrare il superbo Mausoleo Colleoni. U. N.



BERGAMO — CANCELLATA DELLA CAPPELLA COLLEONI — PARTE CENTRALE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

M. T. M.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE

NOCERA-UMBRA

(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA

VOLETE LA SALUTE??... BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT

ipernutritivo e migliore ricostituente

1/1 flacone L. 4,50 ◆ 1/2 flacone L. 3,—

Farmacie: Deposito Generale: 12, Corso P. Vittoria - MILANO.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

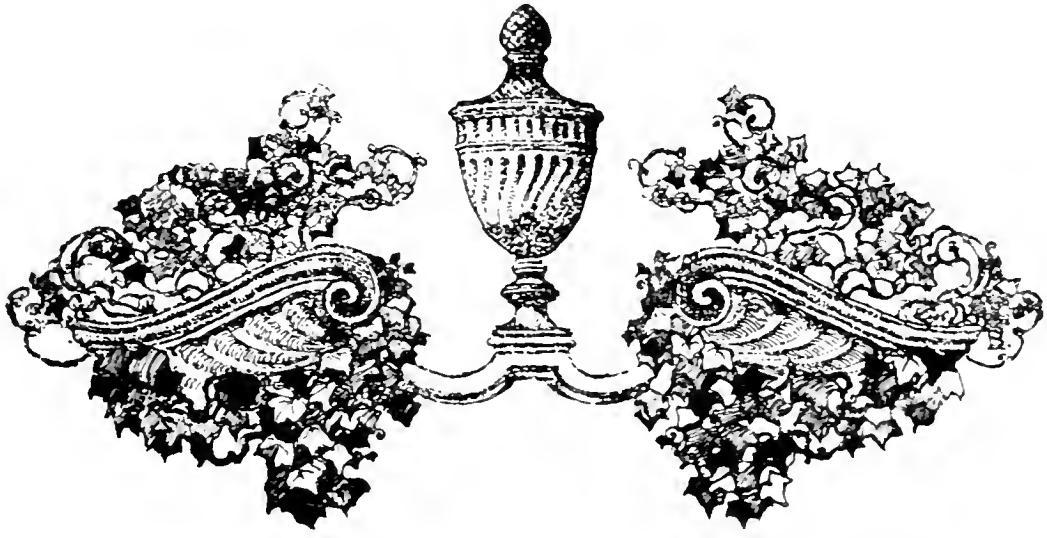
ol. XXXVII N. 218

EMPORIUM

FEBBRAIO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



Direzione ed Amministrazione

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

SIROLINA "ROCHE"

adoperata a tempo
opportuno ed in modo adatto preserva

tanto i Giovani che i Vecchi

dai Pericoli della Tubercolosi

Stimola l'appetito
Rinforza i polmoni

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 (via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sacra
st Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor.
Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA
D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar
Venezia 1903

Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita
Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 5200000
» versato » 925 600
Riserve diverse L. 44.540.943

Fondata nel 1838

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita = Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS
Specialità KOH-I-NOOR

ISAAK PERELMUTTER: VISITA DOMENICALE A LAREN (OLANDA).

(Fot. Nando)

EMPORIUM

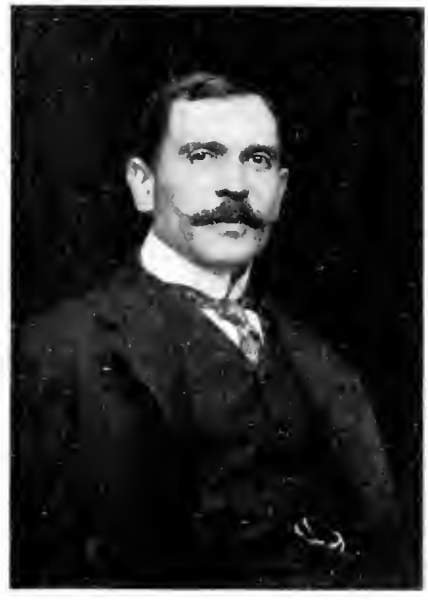
VOL. XXXVII. FEBBRAIO 1913 N. 218

ARTISTI CONTEMPORANEI: IZSAK PERLMUTTER.

NON certo molto rapida nè molto agevole è riuscita la conquista del pubblico italiano da parte dei pittori dell'Ungheria.

I gruppi di quadri venuti, insieme con qualche piccola statua in bronzo, dal 1901 in poi, a varie riprese alle mostre biennali di Venezia, a rappresentarvi l'odierna arte magiara, se giovarono a farne conoscere questo o quel pittore, questo o quello scultore, apparivano, allorquando li si consideravano nel loro complesso, troppo eterogenei e troppo scarsamente originali e caratteristici per impadronirsi, in modo vittorioso, degli occhi e delle menti dei riguardanti.

Il pubblico e la critica, che si aspettavano di ritrovare in essi, sotto aspetti diversi, quella spiccata omogeneità etnica e quella peculiare originalità, con cui, qualche anno prima, si erano presentati in Italia gli Scozzesi e gli Scandinavi, rimasero alquanto sconcertati ed abbastanza delusi, perchè sembrò loro che, al di fuori di poche eccezioni, i pittori magiari venuti a Venezia si mostrassero esitanti fra il vecchio ed il nuovo e facili a seguire l'esempio ora di un Francese ed ora di un Tedesco in voga, di maniera che, girando lo sguardo per le pareti della sala in cui erano raccolte le loro opere, troppo di rado si riusciva a ricevere un'impressione visiva o cerebrale del tutto differente da quelle ricevute nelle sale in cui erano esposti quadri di artisti di altre nazionalità.



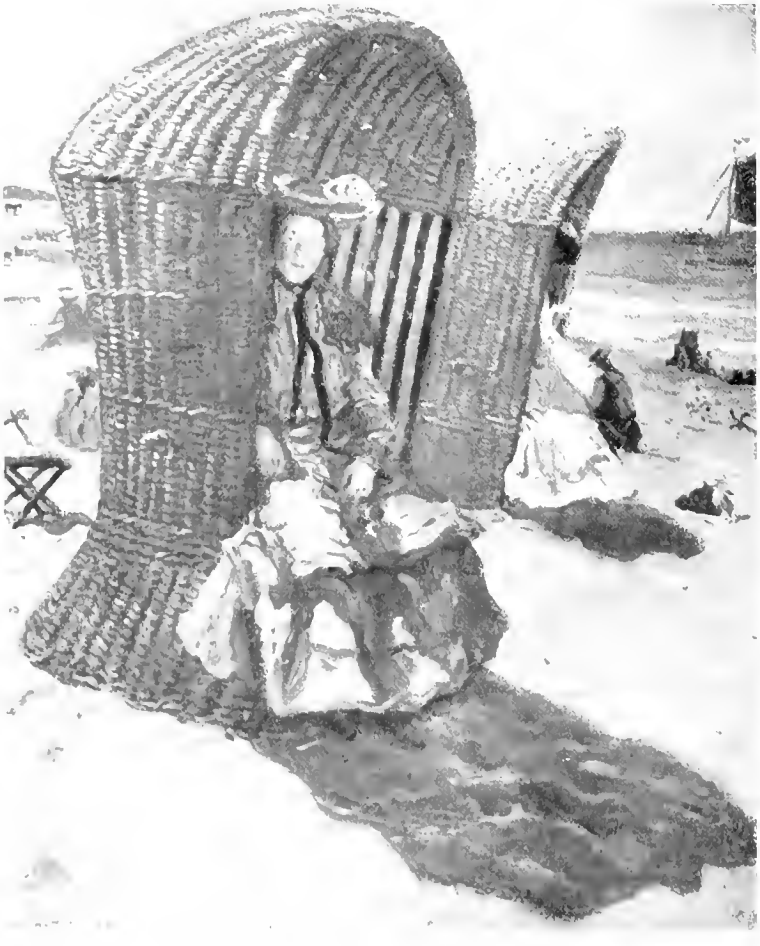
IZSAK PERLMUTTER.

È più che probabile che il malumore per non avere trovato con persuasiva evidenza ciò a cui si aspettavano rese alquanto ingiusto il pubblico e velò la perspicacia dei critici, malgrado che di scusa dovesse valere alla scuola ungherese, persuadendo a non mostrarsi verso di essa troppo severi ed esigenti, il sapere che era di formazione abbastanza recente, come non aveva mancato di avvertire, in alcune paginette del catalogo della quarta esposizione veneziana, l'acuto critico Béla Lazar, il quale aveva desiderato

di esserne il primo presentatore in Italia, come lo era già stato in altri paesi d'Europa.

Purtroppo il giudicare, con aggiustata esattezza, l'ancora sconosciuta arte di una nazione, quando non si abbiano presenti le sue più salienti manifestazioni quando non si sappia come essa si sia svolta e quando s'ignorino quasi completamente le opere di coloro che ne furono gl'iniziatori, è cosa oltremodo ardua ed è molto facile il cadere in inganno.

A rettificare, adunque, quanto poteva esservi stato di erroneo nel primitivo giudizio, piuttosto severo, che delle arti maggiori dell'Ungheria in Italia, in cui pure, in occasione della mostra di Torino del 1902 e di quella di Milano del 1906, tanta simpatia e tanta ammirazione avevano invece incontrate le arti minori, era indispensabile di presentargli un quadro vasto e quanto più fosse possibile esatto e completo di ciò che esse sono ai giorni nostri e di ciò che sono state nell'ultimo cinquantennio, durante il quale, con la conquista fatta dalla loro patria prima della libertà politica e poi del benessere economico, hanno preso, a poco per volta, sicura coscienza di sè e sonosi sviluppate con crescente indipendenza dalle imperiose influenze forestiere.



IZSAK PERLMUTTER: SULLA SPIAGGIA. (Fot. Nandor).

Di fare ciò, coi migliori risultati, ha agli Ungheresi data occasione oltremodo propizia l'esposizione di Roma del 1911. E, infatti, i visitatori del così elegante leggiadro e fastoso padiglione magiaro di Valle Giulia avevano agio di conoscere

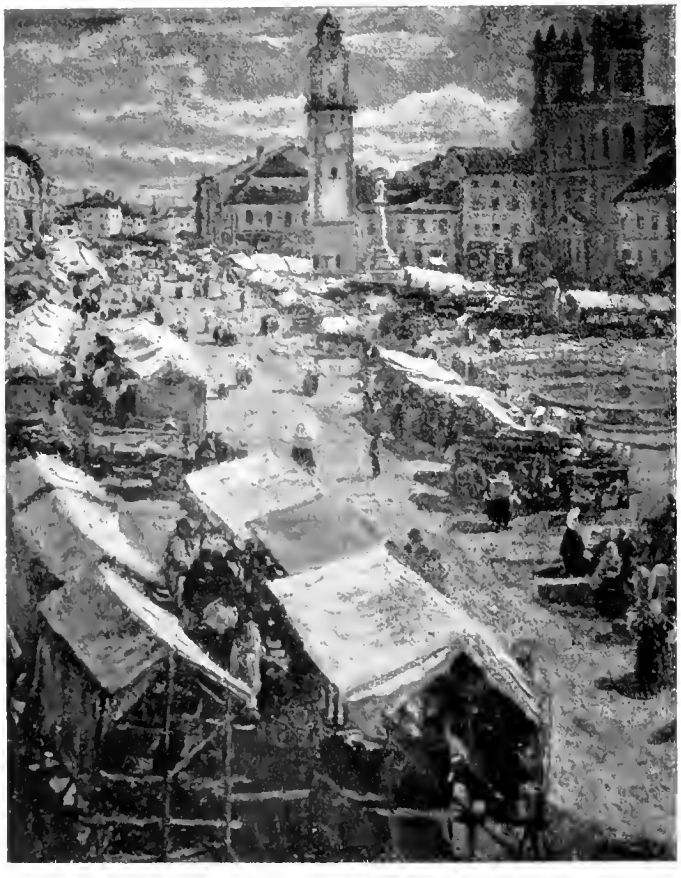
IZSAK PERLMUTTER: AUTORITRATTO.

e di apprezzare, attraverso ben scelti gruppi di opere caratteristiche e significative, non soltanto quel Michael Munkacsy (1844-1900) e quel Ladislas Páal (1846-1879), fin troppo esaltato il primo mentre fu in vita e non apprezzato invece il secondo al giusto suo valore che varii anni dopo essere morto, da considerarsi come i due maggiori rappresentanti dei quali andar possa orgogliosa la pittura ungherese della seconda metà del secolo decimonono, non soltanto tutta la numerosa schiera dei campioni, abili e disinvolti ma di scarsa originalità, della romantica pittura storica, dallo Székely al Benczur e della pittura di genere dal Bihari allo Jendrassik, non soltanto quell'acuto osservatore della fisonomia umana e quel sapiente virtuoso del pennello che è il ritrattista di fama europea Fülop László, ma anche e sopra tutto la schiera giovanile ed oltremodo caratteristica dei figuristi e dei paesisti d'avanguardia ed il quasi

settuagenario Pal Szinyei Merse, che può a buon diritto venirne considerato il precursore.

Era col più vero diletto delle pupille e col più vivo interesse della mente che, nella piccola sala del padiglione ungherese occupata per intero da una ventina fra suoi quadri e bozzetti, si seguivano te periore vita dell' arte a tutta una serie magistrale di paesaggi, invasi e glorificati dal fulgore radiante del sole.

Certo, checchè ne abbia in contrario affermato qualche suo compatriota, acceso da spiegabile e simpatico entusiasmo nazionalistico, egli non può es-



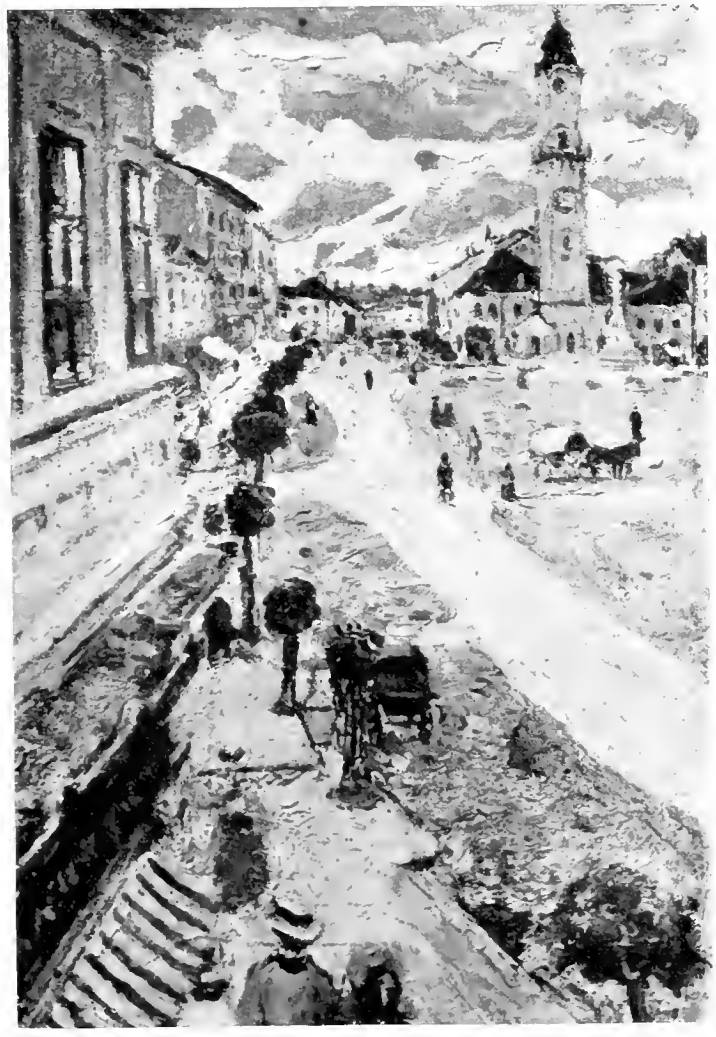
IZSAK PERLMUTTER: FIERA A BESZTERCZEBÀNYA.

(Fot. Nandor).

varie tappe ed i varii aspetti dell' arte di questo lieto e seducente maestro, il quale, in un'ora di scoraggiamento o d'improvvisa sfiducia nelle proprie forze, aggravata dal crescente disgusto per l'incomprensione del pubblico e per l'ostilità dei confratelli d'arte e dei sopracciò della critica ufficiale, gettò lontana da sè la tavolozza, che non doveva riprendere che dopo circa un decennio per infondere, con rinnovata foga entusiastica, la su-

sere posto alla pari con un Édouard Manet e con un Claude Monet, anche se ebbe il merito grande d'intuire, al difuori d'ogni loro diretta influenza, e di mettere in pratica quasi contemporaneamente ad essi la tecnica dell'aria aperta, con l'applicazione dei colori puri, con la ricerca dei complementari e con l'audacia scandalizzatrice delle ombre colorate. Per meritare tale onorifica designazione gli è mancato — bisogna francamente riconoscerlo,

senza nulla togliere all'ammirativa simpatia che sentiamo di avere per lui — una visione spiccatamente individuale della natura, degli uomini e delle cose e gli è mancato di avere seguito, con cosciente proposito e per gradi evidentemente progressivi, la direttiva ferma e salda di un coraggioso e ben chiaro programma di rinnovazione estetica e tecnica nel campo della pittura. Egli, invece, ha proceduto nella sua carriera un po' a salti ed un po' a tentoni, in modo da poter passare da un quadro di rara efficacia luminista e di gallico brio veristico quale è *Maggiolata*, dipinto nel 1873 e che rimane pur sempre l'opera sua migliore, all'altro intitolato *L'allodola*, dalla cui simbolica figura di giovane donna ignuda, che, distesa sull'erba, affisa lo sguardo in un nuvoloso cielo primaverile, traspare la melanconia sognatrice dell'anima alemanna.



IZSAK PERLMUTTER: BESZTERECBÁNYA (UNGHERIA).

(Fot. Nardoni).

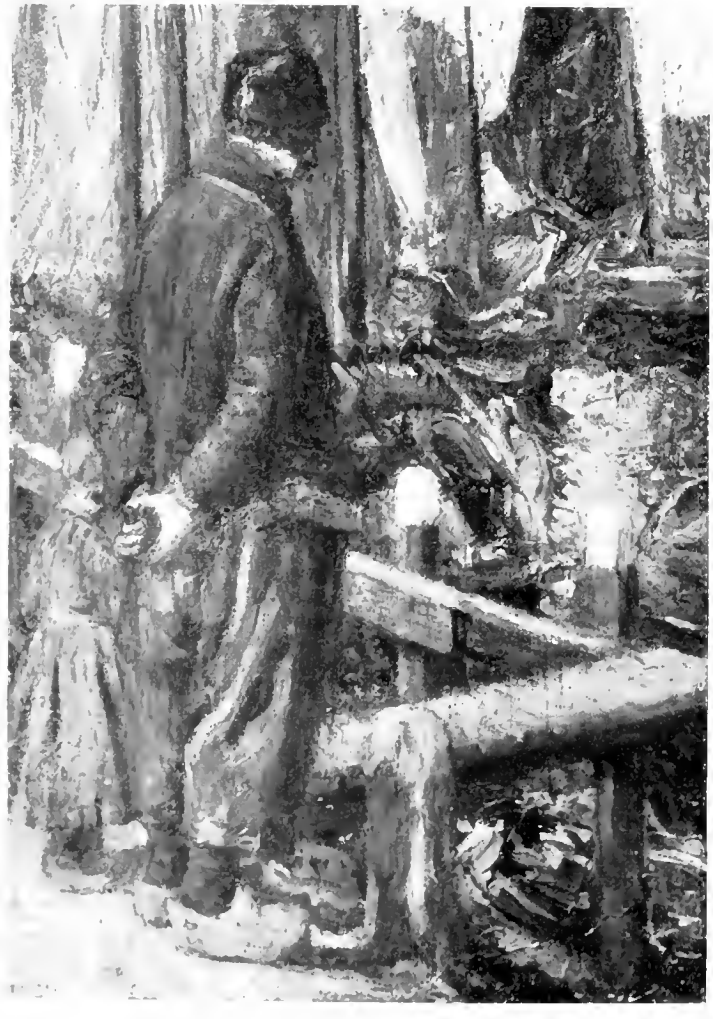
IZSAK PERLMUTTER: DONNA CHE RAMMENDA.

(Fot. Nandor)

IZSAK PERLMUTTER: RAPPEZZATRICE UNGHERESE

Lo Szinyei, del resto, che, nella prima metà della sua carriera, fu un intuitivo di vista acutamente delicata ed in pieno possesso, fin quasi dalle sue prime prove pittoriche, del magistero della forma, agli insegnamenti ed agli esempii che hanno avuto, stando lontani dalla patria, sia in Francia sia in Baviera.

Sì, è proprio così, le schiere giovanili a cui era af-



IZSAK PERLMUTTER: VECCHIO PESCATORE SUL MOLO.

(Fot. Nandor).

ci appare nella seconda metà, un solitario, che, acclamato dalla giovane generazione del proprio paese come un antesignano ed un iniziatore, non possiede discepoli, perchè coloro medesimi che adesso lo riveriscono e lo applaudiscono, debbono la facoltà di comprenderlo di gustarlo e di condividerne per tanta parte le aspirazioni artistiche fidata la missione di rinnovare completamente la pittura magiara e darle quell'aspetto modernisticamente e gustosamente attraente che ha formato il successo grande delle tre o quattro sale del padiglione ungherese di Roma del 1911, nelle quali faceva bella mostra di sè tutta una scelta collezione di loro tele, si dovevano, dal 1880 al 1890,

IZSAK PERLMUTTER – VEDOVA COLLE FIGLIE.

IZSAK PERLMUTTER – BENEDIZIONE.

IZSAK PERLMUTTER: VECCHIETTA UNGHERESE.

(Fot. Nandori).

IZSAK PERLMUTTER: CONTADINI UNGHERESI IN CHIESA.

(Fot. Nardon.)

IZSAK PERLMUTTER - STRADA A LAREN (OLANDA).

(Fot. Nandori).

formare quasi esclusivamente all'estero, alla scuola e dietro l'esempio degli artisti d'avanguardia di Parigi e di Monaco.

Di questa nuova generazione artistica che, ritorzata, dopo una più o meno lunga assenza, nel proprio paese natale, ha voluto e saputo infrangere i cancelli tradizionalistici dentro i quali si compiacevano o si rassegnavano a rimanere i pittori della generazione antecedente, Izsák Perlmutter è, senza dubbio, uno dei rappresentanti più originali e più caratteristici.

* * *

Nato il 2 luglio 1866, a Budapest, da famiglia facoltosa, Izsak Perlmutter si sentì spinto verso l'arte dell'impressione grande, che, negli anni ancora puerili, avevano prodotto sul suo spirito meditabondo ed immaginoso i quadri che adornavano le pareti della casa sua paterna, fra i quali alcune copie abbastanza ben riuscite di marine del Vernet, eseguite nel Museo del Louvre dal genitor suo, morto in ancor giovane età e che dipingeva da dilettante ma con cura attenta ed amorevole e non senza un certo spontaneo talento.

Essere pittore e dipingere quadri che allettassero gli occhi e facessero sognare la mente, come quelli a cui egli non si stancava mai di interessarsi: ecco la segreta aspirazione degli anni dell'adolescenza, che si riaffermò imperiosa, dopo un breve periodo di discolaggini, difficile ad evitarsi da parte di un giovane, che sia privo del freno della severità paterna e che non abbia l'impellente bisogno di lavorare per vivere od almeno di conquistare una laurea od una licenza.

Poco dopo, dunque, di avere compiuto i venti anni, egli incominciò a studiare gli elementi della pittura sotto la guida del Karlowsky di Budapest e fece abbastanza rapidi progressi, tanto che nel 1892, seguendo l'esempio di quasi tutti coloro che in Ungheria si dedicano all'arte, decise di recarsi all'estero per passarvi alcuni anni, ma a Monaco

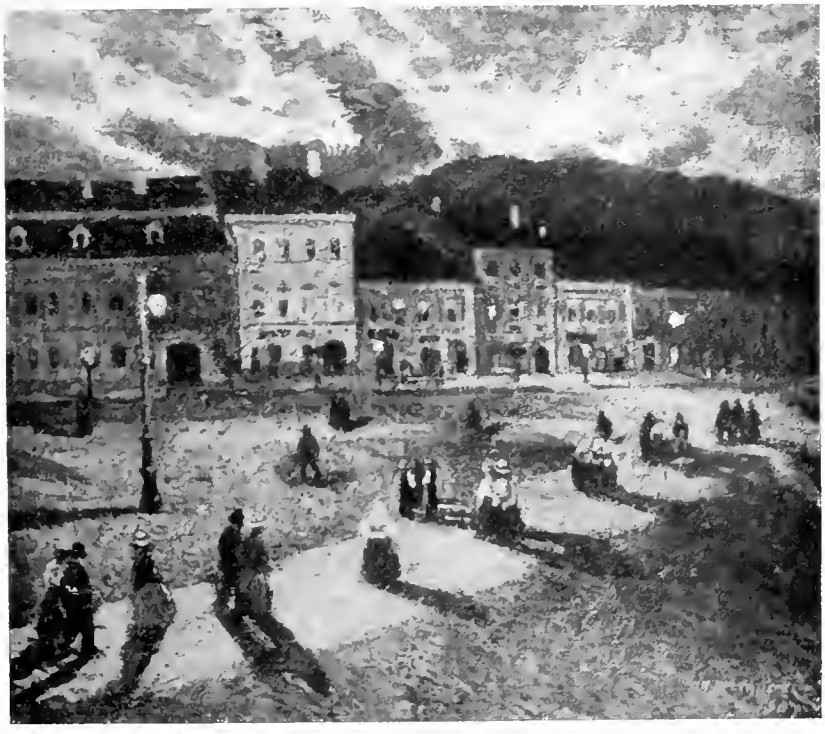
di Baviera, meta quasi generale dei suoi giovani compatrioti, preferì Parigi.

È nella metropoli grandiosa ed intellettuale della Francia, che, dopo avere seguìto per qualche tempo il corso Julian, molto frequentato dagli stranieri, e sopra tutto dopo avere studiato, avere cercato di comprendere ed essersi sempre più lasciato conquistare dall'acuto fascino speciale ai novatori francesi di estetica veristica e di tecnica impressionistica, il facile disegnatore e l'abile acquerellista, senza però ancora alcuna visione individuale e con pedissequa fedeltà ai processi scolasticamente tradizionali, che era il Perlmutter si sentì di colpo diventare pittore davvero e comprese che aveva anche lui qualcosa da dire che non era stato ancora detta e che ogni suo sforzo doveva d'ora innanzi tendere a trovare il linguaggio cromatico e luminoso più adatto ad esprimerlo.

Dopo avere esposto, nella primavera del 1895, al *Salon des artistes français* un primo quadro che, come quasi sempre accade agli esordienti, passò inosservato, egli partì da Parigi per l'Olanda.

Vi si era recato per ragione di svago, col proposito di farvi un rapido giro di un paio di settimane e vi rimase invece parecchi mesi e vi doveva ritornare in seguito assai di frequente per lavorare, con sempre rinnovata lena e con sempre vivo entusiasmo, a tutta una serie di quadri, che, esposti poi a Parigi a Monaco di Baviera a Bruxelles a Saint-Louis a Budapest a Vienna a Venezia ed a Roma, richiamarono su di lui l'attenzione simpatizzante della critica e del pubblico cosmopolita che usa frequentare le mostre internazionali d'arte d'Europa e d'America e gli procurarono medaglie ed acquisti da parte di pubbliche pinacoteche.

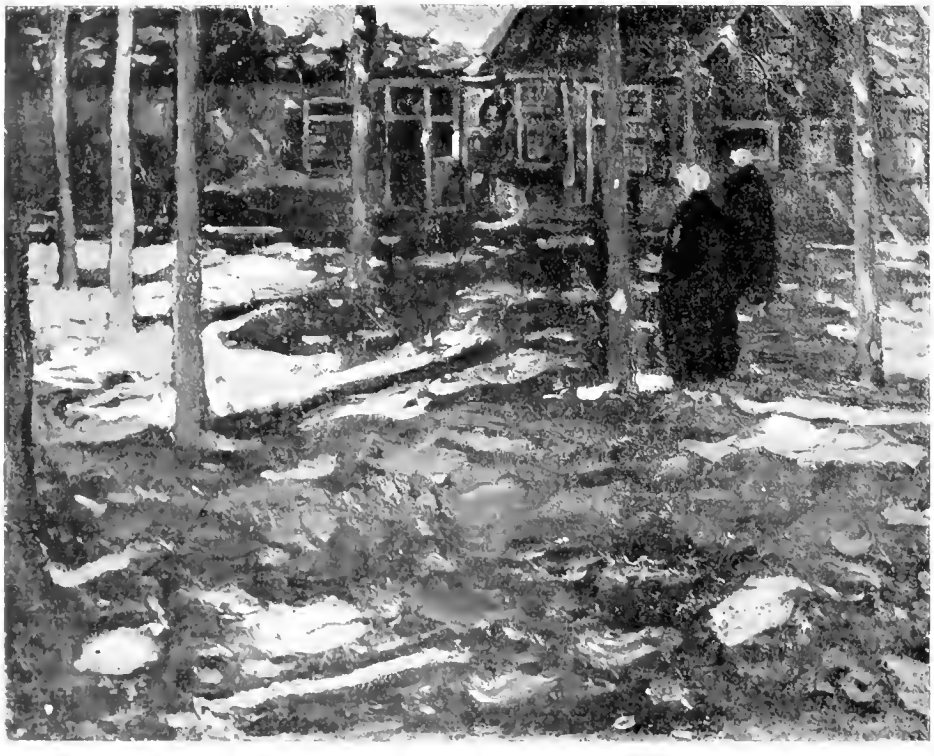
Ritornato alfine in Ungheria, dopo un'abbastanza lunga assenza, la quale, del resto, gli aveva giovato non poco a crearsi, sotto la guida delle novatrici tendenze francesi e tedesche, una lucida coscienza estetica ed a rendersi sicuramente padrone dei nuovi processi tecnici, Iszák Perlmutter non mancò, secondo l'esempio datogliene, rientrando anche essi in patria dall'estero, dallo Csók dall'I-



IZSAK PERLMUTTER: EFFETTO DI SERA

(Fot. Nandor).

vanyi-Grunwald dal Ferenczy dal Nyilassy e da varii altri dei suoi compatrioti, nati, come lui, fra il 1860 e 1870 e, come lui, consacratisi alla pittura, di arrolarsi in una di quelle laboriose e pugnaci piccole società, sorte contemporaneamente in varii centri e fusesi quasi tutte, qualche anno fa, nella grande *Associazione degli artisti liberi* di



IZSAK PERLMUTTER: ESTATE IN OLANDA

(Fot. Nandor).

Budapest, le quali hanno non poco giovato a svecchiare ed a rinnovare l'arte magiara.

* * *

La prima cosa che colpisce colui che, avendo una qualche conoscenza dello stato attuale delle arti belle nei varii paesi d'Europa, si fermi ad osservare un certo numero delle tele dipinte al cospetto del vero da Izsák Perlmutter, durante i mesi trascorsi a Volendam a Laren a Katwijk ed in qualche altra delle così caratteristiche città minori dell'Olanda, tele che sono senza dubbio fra le sue più interessanti ed anche fra le sue più attraenti, è la nessuna influenza che hanno su di lui esercitato, malgrado la comunanza del programma naturalistico, i celebri maestri delle due moderne scuole pittoriche dell'Aja e di Amsterdam, al contrario di quanto, parecchi anni prima, era accaduto ad un altro artista straniero invaghito dell'Olanda, a Max Liebermann.

La ragione ne è semplice: se il giovane Ungherese rimase subito colpito da quanto ai suoi occhi presentavano di tipico e di pittoresco i paesaggi e gli abitanti dei Paesi Bassi, comprese altresì che, mentre le teorie d'arte ostili ad ogni artificiosa ricerca di patetici effetti novellistici, apprese e fatte sue a Parigi, non potevano non fargli provare una ripugnanza insuperabile al cospetto delle opere di affettata piacevolezza, per quanto riabilitata da non disdegnabili doti di osserva-

(*Fot. Xandor*).

IZSAK PERLMUTTER:
LA FAMIGLIA

IZSAK PERLMUTTER: INTERNO UNGHERESE

Fot. Naya

zione forse minuta fin troppo ma abbastanza acuta e precisa, degli abili cultori della piccola pittura di genere, che in Olanda rappresenta un'antica e gloriosa tradizione, anche la tavolozza vigorosa ma fuligginosa di Jozef Israëls e le pacate armonie di bianchi e di turchini di verdi e di gialli di Anton Mauve e di Jacob e Willem Maris contrastavano con quel trasporto per le squillanti ed un

dagli Olandesi, con processo affatto inverso, ven gono per solito scartati o prescelti, nascosti o post in evidenza.

È questo proposito, a cui si è mantenuto sempr fedele, come d'altronde glielo imponevano l'indol sua personale e le tendenze e le tradizioni este tiche della propria razza tanto diversa dall'olan dese, che costituiscono la spiccata ed attraente o

IZSAK PERLMUTTER - VILLAGGIO AL TRAMONTO.

(Fot. Nandor).

po' sciatte fanfare di colori accesi che un bisogno etnico aveva infuso in lui.

Prese quindi la decisione di ritrarre sulla tela un'Olanda affatto diversa da quella che vien per solito evocata dai pennelli dei pittori che in essa sono nati e che in essa per solito fanno soggiorno e ciò perchè si rendeva conto che era con occhi differenti e con una differente impressionabilità che egli la contemplava e perchè il lavoro di selezione e di messa a posto che istintivamente si opera nella massa cerebrale di ogni artista, gli faceva prescegliere o scartare, porre in evidenza o nascondere gli elementi ed i particolari che

riginalità di tutti i quadri ispiratigli dai Paes Bassi.

Se i vasti orizzonti, se i giuochi di vibra zione di luce attraverso i veli di caligine, se l piccole agglomerazioni di rustiche casette accant a gruppi di alberi scheletriti e svestite di fogli dalle raffiche invernali, se i piccoli porti riempit di barche a vela per la pesca hanno fornito a Perlmutter qualche felice motivo pittorico, sono lindi interni delle case dei contadini e dei pesca tori olandesi, col sole che vi penetra per la pe sante porta dischiusa o per le piccole finestre, ac cendendo riflessi e luccichii sulle catinelle di rame

IZSAK PERLMUTTER: VILLAGGIO SOTTO LA NEVE. (Fot. Nandori)

IZSAK PERLMUTTER: STRADA A LAREN (OLANDA). (Fot. Nandori).

sulle stoviglie di ceramica decorata ad uccellini ed a fiori e sui vetri appannati che coprono antiche stampe ingiallite, quelli che gli hanno suggerito i suoi quadri più tipici e significativi.

Questi quadri di caratteristica vita rusticana olandese del Perlmutter ai quali si riavvicinano per comunanza di visione pittorica, malgrado la diversità di costumanze di fisonomie e di vesliti dei due popoli, i parecchi che egli, di ritorno in Ungheria, ha dipinto, avendo sotto gli occhi i contadini e le case villareccie di Beszterecbánya di Rákospalota o d'altro villaggio magiaro, non valgono, però, soltanto per l'efficacia con cui, con tecnica accorta e sottile in cui risentesi l'influenza dei Francesi, sono fissati sulla tela alcuni smaglianti o velati effetti di luce solare, per l'aggraziata piacevolezza con cui sono riprodotti con plastica evidenza le masserizie e gli arredi delle abitazioni del popolo, per la vivacità sia anche talvolta un po' acerba dei colori e per la pennellata larga e disinvolta, che richiama il ricordo della fattura spavalda e secura di alcuni dei maestri dell'odierna scuola di pittura monachese, ma anche e sopra tutto per la naturalezza delle pose con cui sono atteggiate le figure poste in iscena e per la penetrazione psicologica con cui ne sono studiati i volti ancora giovani od arrugati dagli anni e dal lavoro.

IZSAK PERLMUTTER: MERCATO DI POLLAME.

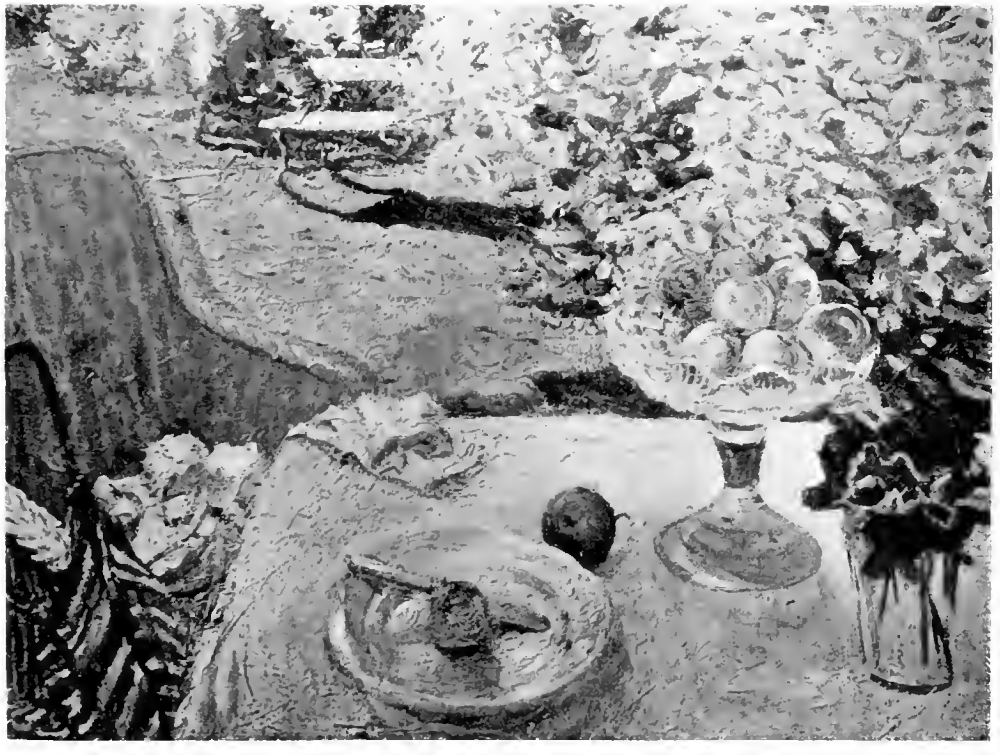
(Fot. Nandor).

Pochi pittori io conosco dell'ora attuale che come Izsák Perlmutter — riuscito anche spesso eccellente nel dipingere paesaggi di campagna spiagge marine e movimentate scene di mercati provinciali, nonchè ritratti e nature-morte, generi questi da lui trattati solo in via di eccezione — sappiano far rivivere nel proprio ambiente familiare una o più figure, in modo che a colui che guarda il suo quadro, appaiono evidenti e direi quasi eloquenti gli stretti rapporti che sonosi formati, a poco per volta, fra una persona e le cose che quotidianamente la circondano, fra una persona

e la camera che egli abita ed in cui si sono svolti i maggiori avvenimenti, ora lieti ed ora tristi, della sua esistenza.

Sotto quest'aspetto, il Perlmutter si approssima a Carl Wilhelmsen, suo coetaneo e che, durante un anno o due, fu suo compagno a Parigi nel corso Julian. Ed al Wilhelmsen egli esteticamente rassomiglia anche perchè non la bellezza della persona egli ricerca nelle figure da ritrarre ma l'intensità espressiva della fisonomia, che, però, nelle opere sue presenta assai di rado quel carattere di cupa tristezza e di angoscia fisica che si ritrova quasi sempre nelle donne e negli uomini tratteggiati dal pennello del pittore svedese, il quale, d'altra parte, se ha comune col suo antico compagno magiaro di studi e di vita parigina la vigorosa fermezza evocativa del segno, non ne possiede il brio coloristico.

VITTORIO PICA.



IZSAK PERLMUTTER. NATURA-MORTA.

(Fot. Nandor

L'INSEGNAMENTO ARTISTICO IN ITALIA:

LA SCUOLA DELL'ACCADEMIA DI BRERA.

MOLTO, in Italia, si discute d'arte ai nostri giorni. E troppo, anche, se ne ciarla. Mentre ancora pochi anni or fanno era prova di buon gusto e moda assai diffusa il disprezzo delle forme artistiche contemporanee ed antiche, oggi viene furoreggiando la moda contraria. Anche i droghieri dissertano intorno agli stili quando vi

PROSPETTIVA ARCHITETTONICA: LO SCALONE DI BRERA.
(Fot. Sommariva).

confidano i sublimi criteri estetici onde furono guidati ed inspirati nell'arredare il costoso salotto. E non c'è borghese arricchito, pervenuto al possesso, chissà per che curioso scherzo della sorte, di un paio di quadri d'autore, il quale dell'arte non si creda, in buona fede, privilegiato sacerdote dalla squisita sensibilità e dall'indiscutibile competenza. Così l'amore dell'arte è diventato frivolo ed uggioso *snobismo*. Tanto è vero che in questo confuso vocio, fra gli appassionati dibattiti per stabilire la data di una mediocre tela antica e le accese dissenzioni intorno alle finalità delle scuole nuovissime, si viene sempre più trascurando quello che dovrebbe essere riconosciuto come il problema fondamentale d'ogni produzione estetica: l'insegnamento dell'arte. La scuola è la povera Cenerentola delle attuali discussioni benchè sia il vivaio d'onde debbono pure uscire, crescere, maturarsi — buoni o cattivi — i futuri novelli cultori delle Belle Arti. Si è fatto strada la convinzione che la scuola poco o punto influisca sulla educazione dei maestri dell'avvenire. E può darsi che sia vero, poichè si citano a centinaia gli autodidatta delle discipline estetiche e si invoca la risurrezione delle botteghe medioevali quasi si potesse con un colpo di bacchetta magica od uno sforzo di buona volontà far rinascere le condizioni di ambiente e le ragioni sociali d'onde quelle botteghe trassero vita.

Non ho alcuna intenzione di erigermi a paladino dell'insegnamento accademico in generale e neanche di un qualsiasi metodo speciale: nè tanto meno io guardo alla scuola come all'unico o principal mezzo di rinascenza estetica nella nostra civiltà. Mi rifaccio invece ad un concetto ancor più pessimista e spregiudicato: non solo ammetto che la scuola non possa per sè stessa creare un grande artista, ma convengo ch'essa abbia fuorviato moltissimi giovani temperamenti d'artisti i quali in migliori condizioni di libertà di espansione si sarebbero vittoriosamente affermati. Se in ciò sia il fallimento della scuola o soltanto di taluni cattivi metodi scolastici non è difficile stabilire! Onde più impellente scaturisce da queste considerazioni il dovere di studiare e migliorare i nostri ordinamenti e rinnovare i sistemi di insegnamento in modo di trasformare gli attuali strumenti di perversione estetica in coefficenti utili ed importanti — seppure non unici e decisivi — di una rinascita della produzione di bellezza artistica. Tutti sanno come oggi funzionino le scuole d'arte e come molti insegnanti intendano la loro ardua missione. Nei

concorsi alle varie cattedre presso Istituti ed Accademie si presentano a contendersi i magri stipendi gli artisti che minor fortuna hanno incontrato colle loro opere, nel campo professionale. Quindi, il più delle volte, dobbiamo deplorare una selezione a rovescio nello stesso reclutamento degli insegnanti. E nuova selezione a rovescio si lamenta nella scelta dei titolari, basata — secondo il malvezzo italiano incorreggibile — non tanto sui meriti reali dei candidati quanto sulle raccomandazioni autorevoli di cui dispongono o sulla imponenza dei gruppi onde sono sostennti e difesi.

I veri artisti dedicatisi all'insegnamento per passione, per alto senso di proselitismo, sono assai rari. La maggior parte dei mediocri trascinati sulla cattedra dalle difficoltà economiche della vita, più che all'incremento degli studi si dedica ad arrotondare lo scarso stipendio ripigliando il lavoro professionale e lasciando sonnecchiare gli allievi davanti ai grotteschi modelli a stampa o di gesso. E i giovani ritraggono dalla scuola quest'unico ausilio: la riproduzione pappagallesca degli esemplari stereotipati: ornati del cinquecento, nudi classici, capitelli e colonne greche, edifizi e particolari della rinascenza evocati da scialbe fotografie. E' l'imbalsamazione della loro intelligenza: diventano decrepiti prima di sbocciare alla vita dell'arte, all'età di tutte le audacie istintive. Gli stessi locali degli istituti mancano di tutto ciò che potrebbe favorire l'ingresso di un alito rinnovatore. La sistematica scolastica contraffazione dell'antico si perpetra colle banali copie dei soliti modelli — davanti a cui sono sfilate varie generazioni di allievi — in aule semi buie, in anditi di vecchi conventi, in sale dove l'unico raggio di luce penetra... pei fili della conduttura elettrica. In quale istituto italiano sono a disposizione delle scuole d'arte i musei di storia naturale, le ampie e luminose ortaglie, i vasti ambienti in *plein air* necessari ad addestrare i giovani all'osservazione delle

ACCADEMIA DI BRERA - AULA DEL I° CORSO DI PROSPETTIVA PRATICA.

ACCADEMIA DI BRERA - AULA DEL 2° CORSO DI PROSPETTIVA PRATICA E TEORICA.

cose e alla visione della vita? dove i cortili nei quali i giovanetti iniziati all'arte possano studiare sul vero ed attingere i motivi decorativi dalla natura? Oibò. Sono cose d'oltre confine, ricordi melanconici dei nostri viaggi all'estero! Da noi la composizione decorativa si continua a insegnare sui classici, facendo copiare un capitello da un monumento quattrocentesco, una fascia da un rudere romano, un fregio da un salone del settecento: si insegna il piccolo furto, l'abile appropriazione indebita, la sottile sofisticazione, il sistematico e incosciente allungare della mano su tutte le fonti. Chi ricorda ai giovani come Callimaco abbia tratto il capitello corinzio dall'osservazione della foglia d'acanto, chi li ammonisce di questa verità: tutte le grandi epoche di produzione artistica, dai greci ai romani, dal quattrocento alla rinascenza, ebbero dei creatori, non dei copisti? Macchè. Quando gli allievi cessassero di copiare silenziosi e tranquilli i professori dovrebbero cominciare ad insegnare E allora addio comodi sistemi d'integrazione finanziaria al 27 del mese!

Così si preparano gli artisti senza ideali e con vinzioni i quali si rassegneranno facilmente e do cilmente, nell'esercizio della loro arte, ai gusti cor rotti ed ai capricci del pubblico. E nessuno pens a organizzare un qualsiasi tentativo di reazione contro simile lamentevole andazzo delle nostre scuole d'arte.

Il Consiglio superiore delle B. A. presso il Ministero della P. I. è in altre faccende affaccendato a escogitare compiacenti *alibi* per gli esportatori all'estero di intere gallerie nazionali; la direzione generale è occupata a rincorrere l'ultimo ladro del tesoro artistico affidato alle pubbliche raccolte: per il problema dell'insegnamento nessuno ha un pen

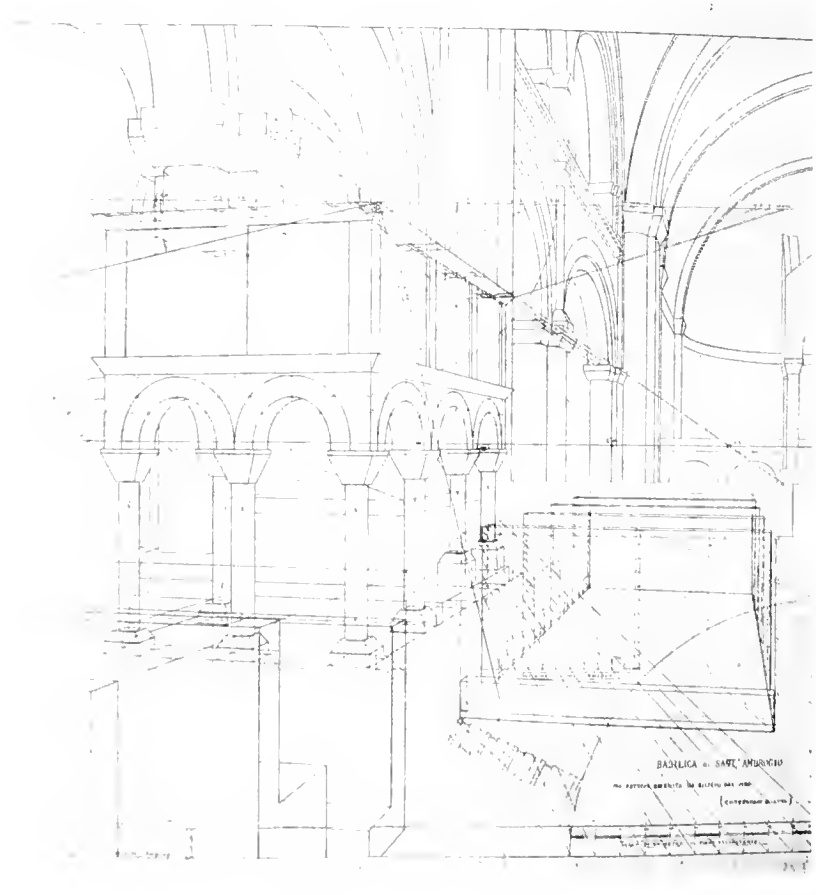
ACCADEMIA DI BRERA: AULA DEL 3° CORSO COMUNE DI PROSPETTIVA PRATICA E TECNICA

siero ed una cura. E pochi, fra i molti chiamati ad esercitarlo, si danno la noia di richiamare i giovani a questo indiscutibile dovere: di studiare a fondo la natura per mettersi in grado di apprezzare il genio degli antichi autori. Al contrario, a questi giovani che non hanno mai studiato direttamente dal vero un braccio od un torso nudi, si dà a copiare Michelangelo! E come possono essi rendersi conto delle difficoltà superate dal grande maestro nell'interpretazione di quella forma umana ch'essi ignorano? Le ragioni della grandezza di Michelangelo, d'onde le possono derivare? Soltanto accettando, senza rendersene conto, le apologie del professore!

Se in una scuola di chirurgia si analizzassero i processi morbosi e si eseguissero operazioni su membra di cartapesta, tutti riderebbero e protesterebbero: lo stesso processo applicato all'arte è sembrato finora eccellente! È il museo che invade e domina, è la monomania dell'antico che inceppa ed isterilisce l'insegnamento dell'arte moderna. Tutti gli entusiasmi sono per i vecchi capolavori ed i loro autori; in buona parte i fondi destinati alle belle arti sono assorbiti dalla conservazione e dalla compera di remoti saggi artistici. Per l'arte moderna sembra soverchio sagrificio anche la compera di pochi quadri e pochissime statue per la Galleria Nazionale di Roma, affidata a commissioni trepide di favorire — più che gli artisti connazionali — quelli stranieri così cari al cuore bottegaio degli organizzatori di mostre internazionali. La recentissima legge per il miglioramento dei professori ed inservienti presso gli istituti d'arte e le accademie, si è strappata dopo molte fatiche e difficoltà, dopo alcuni anni dacchè identiche concessioni erano state largite al personale dei musei, scavi e pinacoteche! E chissà quanto tempo ci vorrà ancora perchè la provvida riforma si estenda dall'aumento degli stipendi ad una radicale riforma degli istituti e ad un morale miglioramento

delle scuole col rinnovamento di metodi e di programmi!

Gli ostinati e non sempre convinti dispregiatori della scuola e del disegno dovrebbero ricordare almeno quali novelli bisogni sociali ed artistici abbia creato ai nostri giorni il meraviglioso progresso della stampa. I numerosissimi artisti finora



STUDI DI PROSPETTIVA LINEARE SULL'AMBONE DI S. AMBROGIO.

vissuti come spostati inutili a sè stessi ed alla collettività, incapaci di trarre dal lavoro i mezzi di sussistenza, videro aperti improvvisamente larghi ed insperati orizzonti alla propria attività, in mille forme di applicazione; dalla rivista al libro, dall'*affiche* alla illustrazione del fattaccio nel foglio quotidiano. La nuova necessità di recare il sussidio della bellezza artistica a tutti gli oggetti d'uso comune nella vita — insieme allo sviluppo della stampa artistica — concorre ad assegnare alla scuola un nuovo urgente dovere: quello di preparare gli artisti adatti a queste novelle funzioni.

Noi ammiriamo negli illustratori americani, inglesi e francesi una superba prontezza nel sorprendere e fissare in pochi tratti le cose e gli episodi di vita. Occorre convincersi come tale invidiabile facoltà proceda dall'abitudine acquistata nella scuola di cogliere le caratteristiche del modello vivo e del vero in tutte le sue più diverse significazioni. Gli *albums* esposti dalle scuole d'arte straniere in alcune nostre esposizioni vennero opportuni ad attestare come l'insegnamento dell'arte — ormai in tutti i paesi del mondo — si basi sull'osserva-

zione diretta del mondo circostante, non più sui saggi del passato. I giapponesi, ritenuti a ragione i più grandi disegnatori del mondo, pieni di carattere e di fedeltà sintetica, riassuntiva, ottengono tanta abilità e sensibilità minuziosa scrutando la natura circostante con quella passione d'indagine che il vero instilla nella loro anima come un g.. beati i popoli che non hanno storia!.... La colpa — ripetiamolo — non è della storia e neppure degli antichi maestri; bensì dei pedanti e poco acuti laudatori del buon tempo loro.

Se Michelangelo o Raffaello rivivessero ai nostri giorni la scuola si incaricherebbe di spegnere i loro possenti lampi di genialità costringendoli alla

PROSPETTIVA « PRATICA » DELL'AMBONE DI S. AMBROGIO

dimento. La loro è un'arte zampillata direttamente dalla contemplazione della natura, non già dalla servile imitazione dell'opera altrui. Uguale facoltà ebbero tutti i nostri grandi artisti dei secoli migliori, non certo responsabili dei culti ciechi che hanno destato oggigiorno, culti i quali ci inducono qualche volta a considerare quanto sia applicabile al campo dell'arte la vecchia massima: copia fredda ed arida dei predecessori! Scopo della scuola dovrebbe essere invece quello di insegnare a studiare *tutto,* anche l'antico, ma arrivando alla disamina dei capolavori acclamati dopo aver fatto comprendere agli allievi il modo di interpretare il vero, mettendoli così in grado non solo di ammirare i classici, ma di comprendere attraverso a quali procedimenti sono giunti all'eccellenza. Forse

che nei corsi di letteratura si chiamano gli scolari ad imitare e copiare le terzine di Dante o la prosa del Boccaccio avanti di illustrare le regole della grammatica e della sintassi?

Eppure il metodo bislacco venne finora adottato anche nella preparazione di quei maestri di disegno i quali dall'accademia dilagano in tutte le scuole d'Italia a diffondere i pregiudizi assorbiti e gli errori dei quali furono vittime prime!

altre del massimo istituto artistico milanese, di quello Carrara a Bergamo e dei pochi altri che rappresentano in Italia le oasi di buon senso pratico e di schietta modernità nel tradizionalismo piatto ancora imperante in quasi tutti gli istituti.

La dirige Giuseppe Mentessi, un pittore che ha raccolto giovanissimo dei veri ed autentici successi alle maggiori esposizioni, si è dischiuso un promettente avvenire con un ciclo di quadri ammira-

STUDI PROSPETTICI E RILIEVI PER LA PREPARAZIONE DI UN QUADRO.

Poche e nobilissime eccezioni confermano questa regola generale di colpevoli trascuranze e di rancidume metodico. Però a quelle rare eccezioni sorride il conforto di rimanere completamente ignorate quando non siano addirittura misconosciute. A questa scoraggiante deduzione venivo or e poco, visitando la scuola di prospettiva presso l'Accademia di Brera, una delle poche con talune

tissimi, per tutto sagrificare un bel giorno all'ardente passione del proselitismo che è in lui quasi mistico spirito di sacerdozio estetico.

Una prima rapida occhiata alla scuola ed alla scolaresca rivela lo scopo primo del maestro di Brera: coltivare nei giovani discepoli le facoltà di osservazione. Il sistema adottato dal Mentessi è un acuto e sagace mezzo termine fra il cosidetto « metodo scientifico » e quello « intuitivo ». Egli non rinunzia certo a far precedere la pratica della

CORSO SPECIALE DI PROSPETTIVA: RILIEVO PANORAMICO DAL VERO.

Phot. Sarcinelli

prospettiva da quelle premesse teoriche che ne sono il fondamento, fedele al noto assioma di Leonardo: « studia prima la scienza e poi seguita la pratica nata da essa scienza ».

Ma tutto ciò *cum grano salis*. Senza ingombrare le menti giovanette di un eccessivo e superfluo bagaglio di regole che mettano a dura prova la pazienza e ne isteriliscano innanzi tempo la fantasia, senza sottometterle a lunghe e faticose esercitazioni stucchevoli, egli cerca di appassionarle e divertirle nel mentre le guida ai segreti della scienza e dell'arte ad un tempo.

Nei primi abbozzi rudimentali dei discepoli cerca di scoprire le speciali naturali tendenze di ciascuno e poi li indirizza liberamente verso il campo più adatto di applicazione. In tal modo ognuno può seguire il proprio modo di *vedere* le cose e scegliere un proprio modo di rappresentarle, giungendo sin dai banchi della scuola ad un singolare e personale carattere di *espressione*.

Naturalmente il sistema richiede nell'insegnante vere e proprie doti di psicologo capace — mentre ammaestra — di seguire diligentemente lo svolgersi delle disposizioni naturali nell'allievo, senza esagerare nell'incoraggiarlo al fine di eccitarlo al ragionamento e con quello disciplinare gli istinti congeniti.

Un chiaro pittore nostro — Pietro Chiesa — uscito dalla scuola del Mentessi, attesta in un suo scritto che, insegnata da lui, la prospettiva non è puramente un sottile « discorso mentale » poco accessibile ad allievi privi della necessaria istruzione preparatoria, incapaci di qualsiasi sforzo di rappresentazione astratta; e neppure si riduce a quel complesso di pratiche empiriche da taluno — a scanso di fatiche — suggerito ai giovani che le seguono senza comprenderle. Fin dalle prime lezioni l'alunno può rendersi conto dell'utilità immediata nell'esercizio della propria arte, della conoscenza delle leggi prospettiche, sia che egli si

PROSPETTIVA A COLORI: STUDIO D'AMBIENTE.

(Fot. Sommariva).

proponga di riprodurre l'aspetto degli oggetti per copia diretta come di ricostruire a memoria tale aspetto od una scena complessa da lui veduta o immaginata. Da ciò l'alunno è ridotto a seguire il maestro con « felice e vivace consentimento ».

Come è risaputo, la scuola di prospettiva di Brera ha un corso di tre anni comune a tutti gli allievi: i futuri architetti, pittori, scultori, decoratori, maestri di disegno ecc. E il primo anno è dedicato ai rilievi della forma reale ed apparente dei principali corpi solidi geometrici o di oggetti che abbiano relazione di forma e di proprietà coi solidi regolari. I primissimi insegnamenti sono diretti a far rilevare la trasformazione che gli oggetti subiscono secondo il punto di vista dal quale sono guardati, nel far notare le convergenze delle linee, lo scorcio dei piani, l'impicciolirsi e l'ingrandirsi loro secondo aumenta o diminuisce la distanza dell'osservatore.

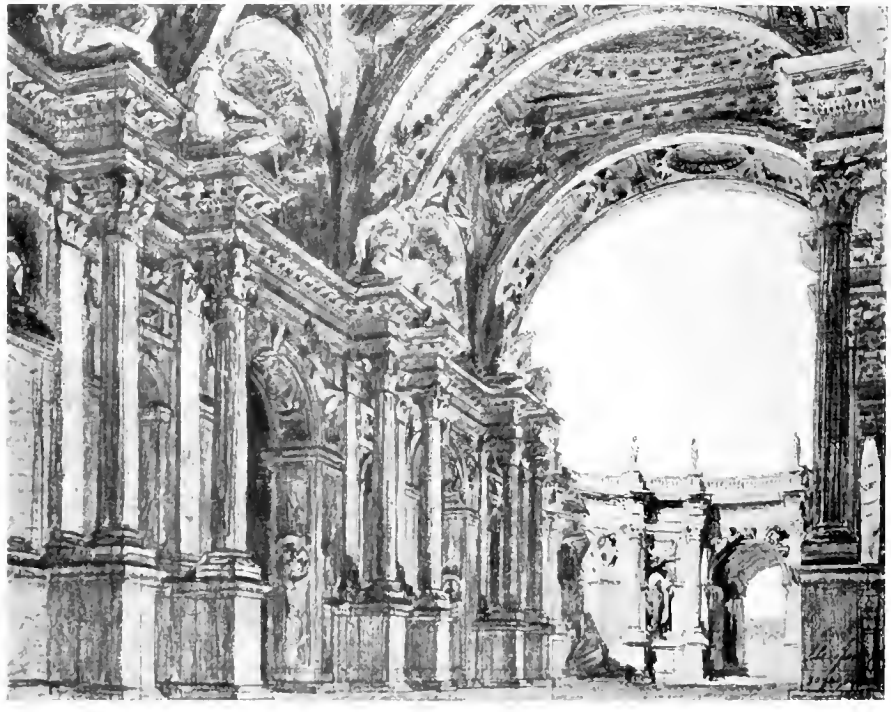
E dopo avere sul vero fatto constatare chiaramente questi effetti, si vede nascere spontaneo nell'allievo il desiderio di conoscerne le cause generatrici. E nello spiegare tali leggi a chi poco o nulla conosce di geometria descrittiva si è venuta affermando la genialità del Mentessi il quale — all'uopo — ha persino inventati degli appositi ed originalissimi strumenti. Cosicchè le astruse leggi della prospettiva invece di esercitazione meccanica e tediosa diventano piacevole e gradito giuoco di di ricerca artistica.

STUDIO DI INTERNO.

Il Vasari ha notato giustamente, parlando di Paolo Uccello, come « gli studi troppo terribili » se assottigliano l'ingegno dell'artista ne violentano in pari tempo la natura, a scapito della grazia e della spontaneità.

Orbene: nell'insegnamento del Mentessi la prospettiva non è mai uno studio troppo « terribile », tale da comprimere e fuorviare le doti native del-

metriche, intrecci di rette e di curve alle quali in prosieguo degli studi si aggiungeranno oggetti vari rappresentanti ciascuno un caso prospettico: ora sarà un cesto rotondo di vimini a ripetere in diverse altezze la prospettiva del circolo, ora una sedia od un tavolo a segnare la prospettiva del quadrato e del rettangolo, ora un gruppo di arnesi vari a dimostrare la teoria delle ombre e dei chia-



PROSPETTIVA SCENOGRAFICA

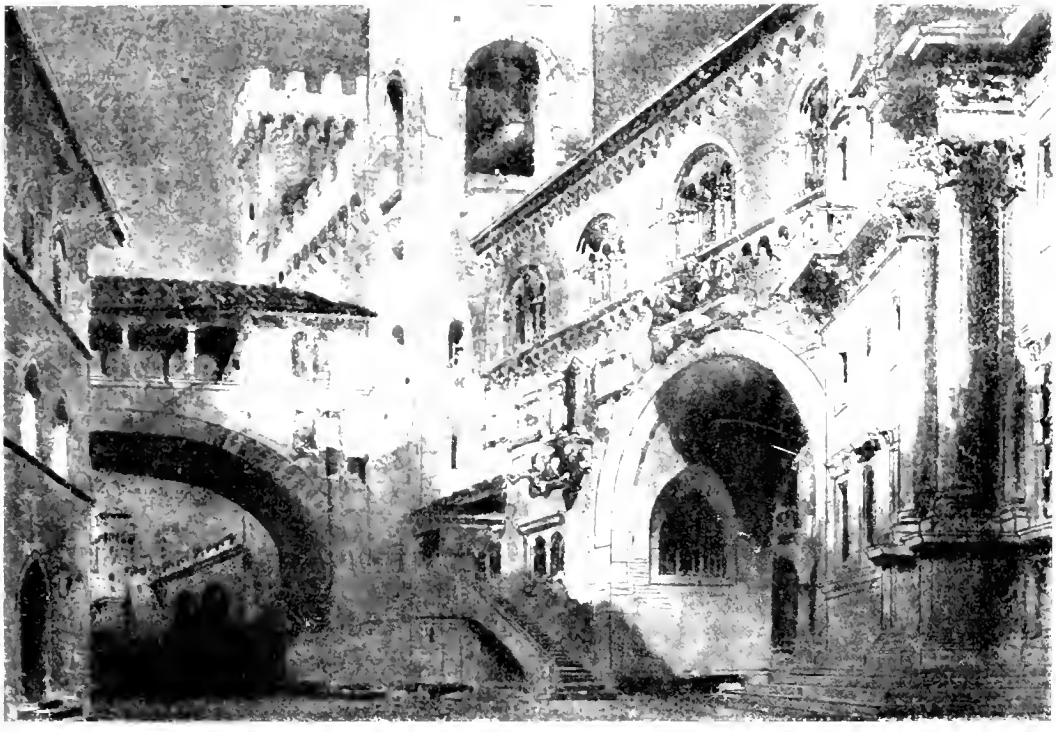
(Fot. Sommariva).

l'allievo: la cultura teorica si avvicenda opportunamente con l'osservazione diretta.

Pur nel vasto e inadatto androne dell'antico convento degli Umiliati, in condizioni ambientali poco felici, ha saputo sistemare bellamente la sua scuola. Intorno ad una vasta figura geometrica tracciata sul pavimento egli dispone gli allievi in semicerchio: ognuno dal proprio banco ha determinato un singolo punto di vista. Oltre alla figura del piano orizzontale ognuno include naturalmente nel quadro un lembo delle pareti verticali su cui in piani diversi stanno disegnate altre figure geo-

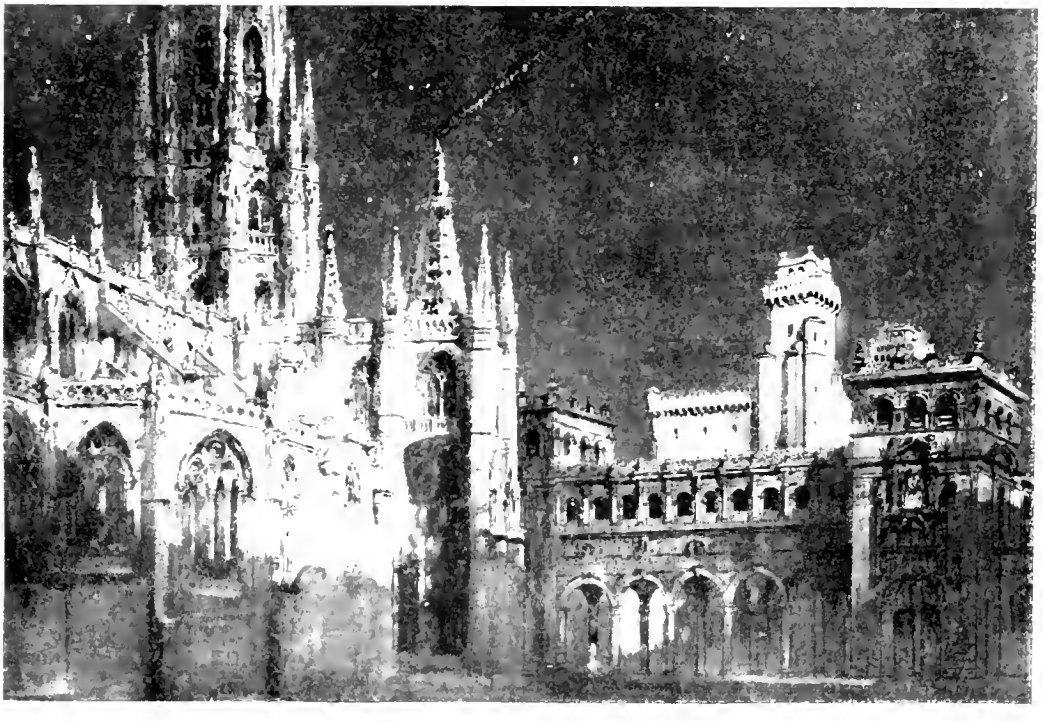
roscuri. Per cui, mentre conduce il suo esercizio di copia diretta, l'allievo si trova in grado di controllare l'esattezza delle sue impressioni visive mediante i dati metrici e gli strumenti di precisione, risolvendo lo stesso problema grafico colle norme scientifiche della prospettiva.

Nei corsi successivi si comincia a tener calcolo dell'arte speciale a cui dovrà dedicarsi l'allievo: i pittori sono addestrati principalmente a cogliere gli effetti di luce e di colore, gli scultori le caratteristiche della forma, ai decoratori si insegna a raggruppare oggetti, vasi, capitelli e frammenti



SCUOLA DI SCENOGRAFIA - SCENA DELL'ATTO - DELL'OPERA - LUCREZIA BORGIA

Prof. Sommaruga A.



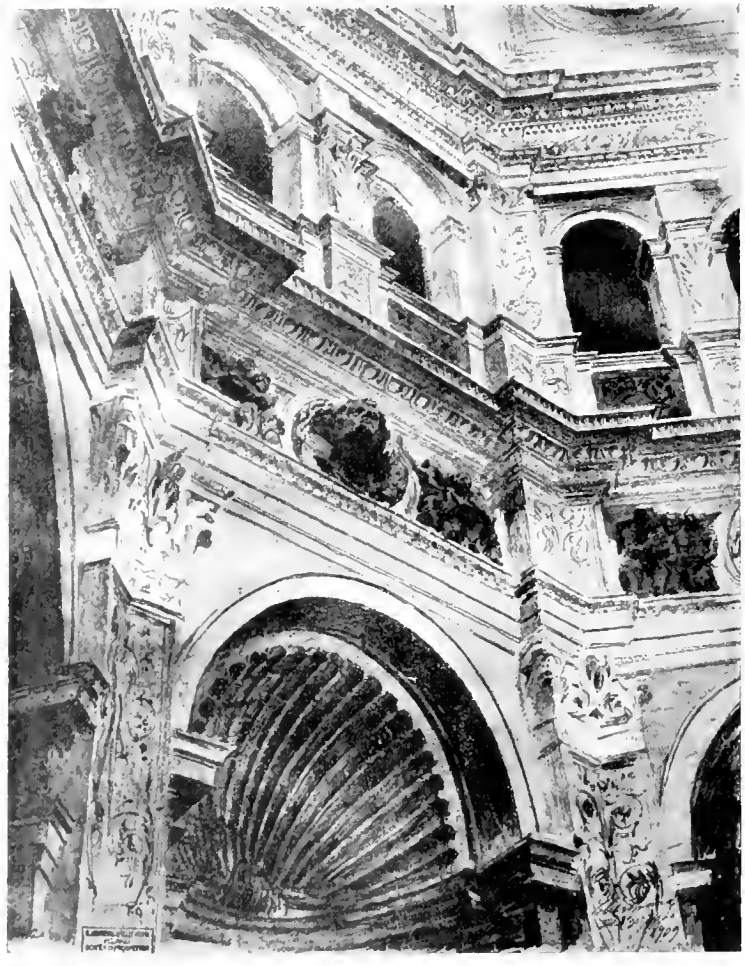
COMPOSIZIONE SCENOGRAFICA SU TEMA OBBLIGATO.

architettonici adatti ad un insieme ornamentale e sono chiamati ad eseguire lavori a fresco, a calce, in graffito.

Il vasto programma comune si allarga a tutte le applicazioni della prospettiva aerea ricercando i toni fondamentali del chiaroscuro, la loro posizione rispetto ai limiti del quadro, indaga la gradazione delle tinte sotto l'azione della luce, penetra la teoria delle ombre e la prospettiva lineare dei rilievi dal vero nelle applicazioni della prospettiva all'architettura: nell'ultimo corso si indugia sugli elementi prospettici dal sotto in su, nella teoria delle ombre ed immagini riflesse da specchi verticali e vedute per riflessione in uno specchio obliquo.

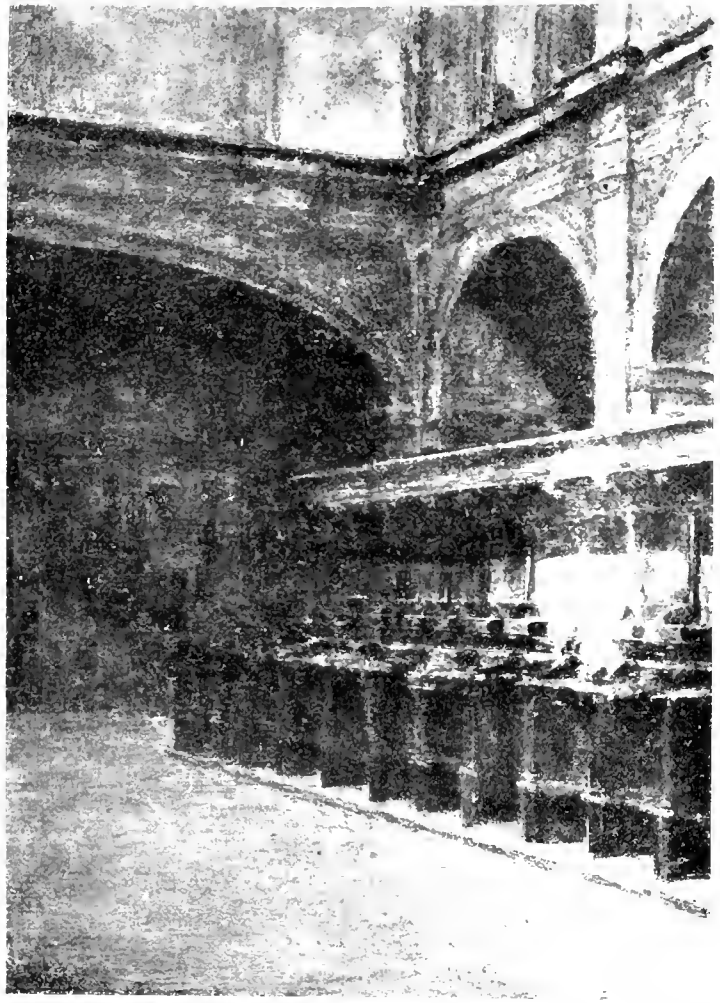
Nei corsi speciali destinati alla completa preparazione dei discepoli alla singola arte cui si sono dedicati, ecco la prospettiva applicata al bassorilievo per gli scultori, la decorazione delle volte e dei soffitti ad uso di quelli che si propongono un campo pratico ornamentale, gli studi dal vero di prospettiva aerea e di paesaggi a colori, secondo varie tecniche, per i pittori in erba.

A questo punto la scolaresca abbandona le chiuse pareti del palazzo di Brera e si spinge, sotto la



STUDIO DI PROSPETTIVA DAL VERO: SCORCIO DI UNA CUPOLA.

(Fot. Sommariva).



STUDIO DI PROSPETTIVA A COLORI

STUDIO DI PROSPETTIVA A COLORI.

guida vigile del Mentessi e dei suoi due valorosi coadiuvatori professori Cattaneo e Lombardi, alla ricerca di motivi e di soggetti. Ora saranno i colonnati di Brera o il maestoso scalone a porgere argomento di succose e interessanti impressioni, ora il vecchio Sant'Ambrogio col suo magnifico

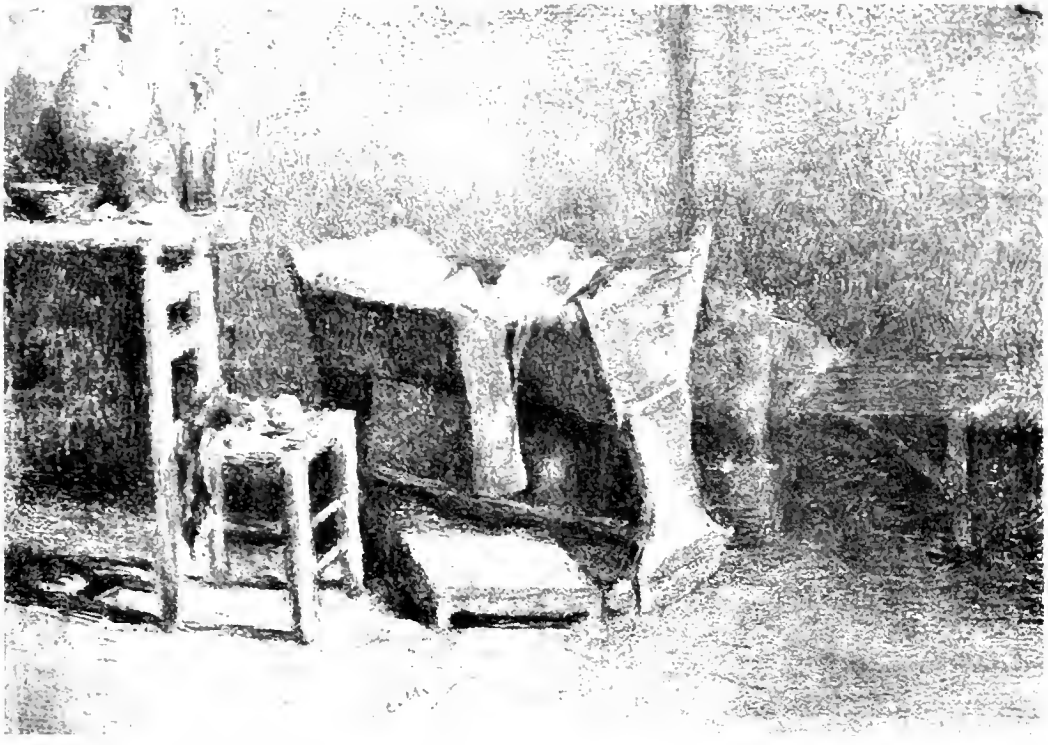
Assai singolare ed ingegnoso è il metodo attraverso il quale Giuseppe Mentessi conduce i suoi giovani allievi alla sicura e logica preparazione del quadro: la figura coi rilievi della piazza del Duomo a Milano offre un esempio assai chiaro di questo metodo sagace.

STUDIO DI PAESAGGIO.

ambone, ora la vasta campagna milanese adagiata attorno al Castello Sforzesco, offerta al rilievo panoramico, ora la cupola barocca delle vecchie chiese pronte per lo schizzo di scorcio, ora oggetti e fiori disposti in modo da suscitare negli allievi il gusto pittorico nei primi tentativi a colori, quasi sempre svolti nelle penombre suggestive e ricche di effetti prospettici delle tacite sagrestie o delle silenziose piccole navate di chiese suburbane.

Ma più di tutti interessante, perchè campo speciale e magnifico di applicazioni prospettiche, è il corso di scenografia il quale va assumendo sempre maggiore importanza dati gli onori sempre più alti che il moderno teatro concede al « decoro » scenico.

Le applicazioni della teoria e della pratica prospettica vengono riassunte agli scolari in relazione ai diversi casi della scenografia e questo studio



STUDIO DI CHIAROSCURO

STUDIO D'AMBIENTE

scientifico si avvicenda con speciali esercitazioni di pittura a tempera. Si passa quindi alle composizioni scenografiche in vario stile su temi obbligati, per poi tradurle nella pratica con modelli di palcoscenici in scala ridotta al fine di meglio dimostrare la teoria delle ombre in rapporto alla razionale illuminazione della scena.

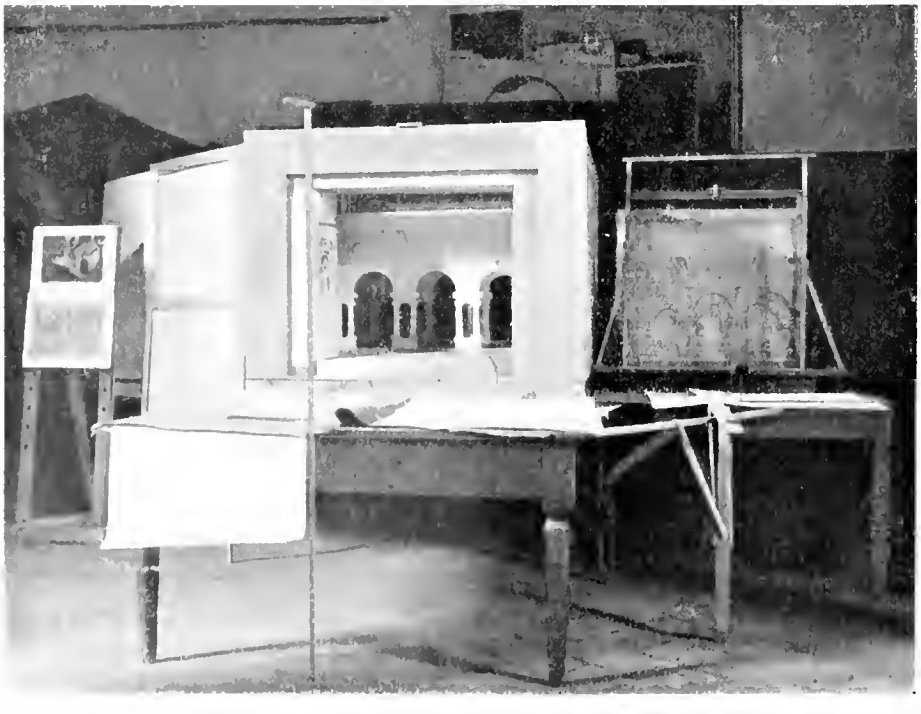
* * *

Così, aliena da ogni pedanteria, sorretta da un criterio sanamente scientifico e aperta a tutte le audacie di menti appena sbocciate all'arte, la scuola del Mentessi — fiorita sul ceppo glorioso in precedenza coltivato con anima entusiasta dal compianto Luigi Bisi e dal fortissimo artista Carlo Ferrario rinnovatore della scenografia in Italia — lancia verso le definitive affermazioni e conquiste, dei giovani magnificamente educati al raziocinio ed alla libertà. Gli artisti che *sanno*, assai meglio degli altri attingono dalle cognizioni raccolte l'anelito, la fiamma e l'energia dell'originalità.

GUIDO MARANGONI.

LA PROSPETTIVA DEL BASSORILIEVO.

(Fot. Sommariva).



TRAGUARDI E APPARECCHI PER LO STUDIO DELLA SCENOGRAFIA

GENTI E PAESI:

PRIMI STUDI AGROLOGICI ITALIANI SULLA ZONA DI TRIPOLI.

NEL secolo XIX la Tripolitania fu visitata da molti esploratori, pei quali Tripoli aveva il vantaggio di essere il punto più meridionale, e perciò il più opportuno, della costa del Mediterraneo, per penetrare nelle regioni interne dell' Africa; ed offriva altresì, come osservava il Rohlfs, i mezzi migliori di trasporto, in confronto di qualsiasi altra costa africana, perchè il cammello sembra fatto apposta pel viaggiatore, che si diriga verso le regioni del Sahara. Perciò mossero da Tripoli Hornemann, Vogel, Overweg, von Beurmann, Barth, Nachtigal, Rohlfs, fino ai più recenti viaggi del De Mathuisieulx e di Hanns Vischer. Ma, ad eccezione del penultimo, tutti i viaggiatori, che traversarono la regione di Tripoli e del Gebel, avevano un obbiettivo più lontano, onde poca cura si dettero di esaminare e studiare questo paese, che era semplicemente per loro una via di transito verso regioni più interne. Così si spiega il fatto, che chiunque si accingeva a discorrere della Tripolitania per considerarla scientificamente, doveva confessare, sino a ieri, che essa rimaneva tuttora come « un paese inesplorato ». Lo disse lo stesso Rohlfs, che ne sapeva più di tutti. E la sospettosa diffidenza del Governo Turco aveva così tenacemente ostacolato, in questi ultimi decennii, ogni indagine degli Europei, che alcune parti della Tripolitania e del suo Hinterland, ancora alla vigilia della guerra italo-turca, venivano classificate « fra le meno note terre dell'Africa ».

E' quindi con la più grata accoglienza, che gli studiosi di ogni nazione saluteranno queste prime ricerche [1] di scienziati italiani, dovute a una Commissione di persone di particolare competenza,

(1) *Ricerche e studi agrologici sulla Libia* — I. La zona di Tripoli — Relazione del primo viaggio della Commissione nominata dall'On. Nitti, Ministro dell'Agricoltura. Volume in ottavo, formato inglese, di 519 pagine, con 222 figure intercalate e otto tavole fuori testo, edito dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo (dicembre 1912). — Prezzo L. 10.

LA FERROVIA DI GARGARESC ATTRAVERSO ALLE DUNE MARINE AD OCCIDENTE DI TRIPOLI.
(Fot. Franch.).

mandata la scorsa primavera in Tripolitania dal Ministro Nitti, allo scopo di studiarne le possibili risorse e di avviare le ricerche atte a condurre al più rapido e migliore sfruttamento delle medesime. La componevano, infatti, il geologo S. Franchi, ingegnere capo del R. Corpo delle Miniere, il dott. Francesco Tucci, direttore del R. Istituto Zootecnico di Palermo, il dott. Emanuele De Cillis, professore di coltivazioni nella R. Scuola superiore di agricoltura di Portici e il dott. Alessandro Trotter, libero docente di botanica nella R. Università di Napoli e prof. di scienze naturali e di patologia vegetale nella Scuola di viticoltura di Avellino.

L'on. Nitti, nella lettera d'incarico, così definiva lo scopo che si era prefisso coll'invio della Missione: « accertare le condizioni agrologiche, geologiche ed idrologiche dei nostri nuovi possedimenti di Tripolitania e Cirenaica, allo scopo di esaminare le possibili opportunità per la migliore utilizzazione delle risorse agrarie del paese, ed in tale maniera che l'interessante e complesso problema abbia una delucidazione tale d'avviare a pratiche conclusioni, dalle quali soltanto potrà derivare l'inizio di una colonizzazione agraria, che restituisca l'antica floridezza a quelle terre ».

Del vasto campo d'indagini assegnato alla Commissione, questa, recatasi a Tripoli sul finire del febbraio 1912, non potè esaminare che un territorio assai ristretto e cioè « le oasi tripoline, una frazione della zona steppica o scoperta ed una non estesa plaga attorno a Homs ». Lo studio della Gefara e del Gebel, soggiunge il relatore ing. Franchi, potrà essere oggetto di viaggi successivi.

Il territorio da essa veduto e studiato può tuttavia ritenersi di carattere tipico, in modo che molte delle conclusioni, a cui la Commissione è venuta, si possono considerare estensibili a tutta la zona agraria, che la Commissione distingue col nome di *Zona di Tripoli*, determinandola in una vasta pianura di circa 16.000 Kmq. di superficie, la quale si estende « dal confine tunisino fin quasi ad Homs, e dal mare fino al Gebel ».

La probità scientifica dei componenti la Commissione ci avverte, sino dalla prefazione, come nelle loro ricerche si trovarono a dover superare difficoltà non lievi: « causate specialmente dal fatto, che ogni lavoro agricolo era abbandonato, i poderi completamente deserti; dall'altro fatto, che la popolazione agricola era *in parte perita, in parte fuggita*, e quindi un'inchiesta si rendeva particolarmente difficile; dalla difficoltà di avere a disposizione interpreti adatti, scarsissimi a Tripoli e tutti accaparrati dall'Autorità militare; dalla mancanza di carte topografiche esatte e quotate, del catasto e di ogni altro documento utile, i quali ultimi *furono bruciati o dispersi* nelle giornate di ottobre che precedettero la nostra occupazione ».

È tanto più stimabile perciò la diligente coordinazione dei dati raccolti dalla Commissione con quelli di zone ed esperienze analoghe, a cui opportunamente sogliono riferirsi i commissari, massime della vicina Tunisia. La costante preoccupazione della verità, il sano criterio investigatore, e la completa oggettività dei relatori, dànno a queste pagine ponderose la doppia attrattiva della sincerità e della competenza.

L'opera è divisa in quattro parti. Nella prima viene studiato il *sottosuolo roccioso;* e in questa l'ing. Franchi, dopo avere esposte in una rapida e chiara sintesi la orografia e la stratigrafia della Tripolitania, studia le rocce dal lato del loro impiego come materiali da costruzione e le probabili risorse minerarie della regione.

Nella seconda parte è studiato minutamente l'*ambiente fisico*; il De Cillis tratta innanzi tutto del clima e poi l'ing. Franchi del terreno dal punto di vista della sua genesi, della sua stratificazione, e della sua idrografia sotterranea. I suoi caratteri agrologici sono invece studiati dal professore De Cillis e la vegetazione naturale dal prof. Trotter. Questi due specialisti hanno compilato pure le memorie della terza e quarta parte, in cressantissime poichè si occupano minutamente dell'*agricoltura nel passato* e dell'*agricoltura nell'avvenire.*

Vennero ampiamente studiati: la maniera d'impianto dei poderi irrigui (oasi) come di quelli asciutti e i sistemi di amministrazione; i vari tipi di contratti agrari; i metodi di coltivazione, e le piante coltivate o non, dalle quali si può trarre una qualche utilità. Quindi si occuparono dei possibili sistemi di coltura, che potranno applicarsi nei vari punti della zona; delle opere di bonifica dei terreni paludosi e del rinsaldamento delle dune; infine venne studiato ampiamente dal dott. Tucci il problema zootecnico, che per la colonia presenta il massimo interesse.

Di questo primo contributo scientifico dell'Italia alla conoscenza esatta di una regione, che fu, come dicemmo, sino a ieri delle meno note e studiate dell'Africa, crediamo utile diffondere le conclusioni, largamente valendoci delle pagine stesse degli autori, le quali hanno il pregio di una forma piana e di un linguaggio intelligibile a tecnici ed a profani. Essi c'introducono quasi nell'intimo della vita araba dei sedentari di Tripoli ed anche dove parlano di cose, che supporremmo già note, perchè illustrate a sazietà dalle corrispondenze dei giornalisti, sembra ci dicano cose nuove, tanto è diverso l'accento e il colore della sincerità, da quello del manierismo rettorico, che per tanti mesi ha fatto così lacrimevole testimonianza all'estero della poca serietà e della molta ignoranza (specialmente geografica) dei nostri quotidiani.

Per un esempio: chi non ricorda le tonnellate di parole descrittive delle oasi, che circondano Tripoli e verdeggiano lungo la costa, interrotte da più o meno estesi intervalli di steppa, a oriente e a occidente? Ma solo da queste relazioni possiamo cavare finalmente qualche dato positivo e preciso

della loro estensione e della loro importanza. Anzitutto, come bene osserva il dott. Alessandro Trotter (La vegetazione naturale, pag. 188), l'espressione di *oasi*, consacrata dall'uso, e poco conveniente, non meno di quella antitetica di *deserto*, che si suole assegnare alle stazioni sabbiose, che cingono verso mezzodì i terreni coltivati della costa. « Le vere oasi, sono circondate da un vero deserto », mentre nei dintorni di Tripoli talune oasi sono circondate invece da una gennina formazione steppica: vedi, ad esempio, l'oasi di Gurgi. stradicciole, con numerose abitazioni rurali, possiede una vegetazione spontanea dovunque improntata all'influenza dell'uomo. Perciò, date anche le particolari e favorevoli condizioni dei giardini, troviamo qui dominanti le specie dell'Europa meridionale od anche talune dell'Europa media ». Ma l'oasi litoranea, quale ora noi la vediamo, è un prodotto *eminentemente artificiale* e si mantiene e prospera sotto gli sforzi assidui dell'uomo. Abbiamo detto si mantiene, perchè tutto lascia supporre, che *per le condizioni climatiche*, l'abbandono

TRIPOLI: VENDITA DI ORTAGGI AL « MERCATO DELLE VERDURE ».

(Fot. Tucci).

Presso gl'indigeni non esiste la parola *oasi*, in luogo della quale essi adoperano, con diverso significato, quella di *giardino*, o *sani* (al plurale *suani*), usata anche verso l'interno come lo provano le due località di *Suani Ben Adem* e *Suani Ben Hagg*. Gl'indigeni fanno distinzione piuttosto fra terreno coltivato ed incolto, che chiamano *mantal* e *bekr* quando è abitato, *badia* o *barria* quando inabitato, ma tuttavia coltivabile come lo sono molti dei terreni a mezzodì di Tripoli, indicati dagli indigeni con tal nome, non mai con quello di Gefara o di deserto (*sahara*) ».

La regione dei giardini, coltivata intensivamente, intensivamente alberata, intersecata da strade e costituirebbe la perdita quasi completa, non solo del reddito, ma in buona parte dello stesso capitale fondiario. Gli alberi di tessitura più delicata finirebbero per morire, nè prontamente si costituirebbe una steppa simile alla primitiva, capace almeno di essere un discreto pascolo di ovini ». La degradazione meteorica, che sotto i nostri climi è determinata prevalentemente dalle acque, e succede al diboscamento ed alla coltura nei soli terreni in pendio, « in Tripolitania può avvenire per la sola azione della fortissima siccità e dei venti, dovunque il terreno, anche pianeggiante, sia dissodato e vi rimanga incolto ».

Nello studiare la costituzione geologica, il rela-

tore premette una rapida rassegna delle località fossilifere - non inutile, specialmente allo scopo di dimostrare il grande sviluppo del Cretaceo e particolarmente del Senoniano, *con esclusione dell'Eocene*, la cui presenza nel Gebel tripolino non può ritenersi finora dimostrata ». Il che, soggiunge, ha un'importanza pratica appartenendo i giacimenti di fosfati della vicina Tunisia appunto agli strati inferiori dell'Eocene ». La conclusione della rapida rassegna si è che « noi possiamo ritenere come certo, che i terreni del Cretaceo si sviluppano in Tripolitania da Ghadames all'oasi di Sella, sopra un'estensione di circa dieci gradi di longitudine, e dalla bassura tripolina all'Edejen sabbioso ed al Gebel es Soda sopra non meno di tre gradi di latitudine » (pag. 26).

Si comprende pertanto come più innanzi, nelle *considerazioni sui giacimenti minerari della Tripolitania*, relativamente ai presunti giacimenti di fosfati, con la solita lealtà il relatore dichiari di « nulla poter dire per osservazioni proprie », ma le deduzioni, che si possono trarre dalle osservazioni altrui, sino a quelle del Meunier, che ha preso in esame il materiale roccioso raccolto dal De Mathuisieulx, e a quelle del Pervinquière, non possono essere che negative.

« Per i fosfati, la continuità dei monti della Tunisia con quelli della Tripolitania, ha fatto nascere la speranza che anche in questi esistessero dei giacimenti analoghi a quelli tanto ricchi che sono colà coltivati; ma disgraziatamente non potemmo raccogliere notizie positive.

Noi sentimmo ripetere, anche da persone colte, che ne esistono giacimenti a Fessato nel Gebel e nel territorio di Bengasi, ma la nostra richiesta di vedere un qualsiasi minimo campione, non è mai stata soddisfatta. Si può quindi ritenere che si tratti semplicemente di convinzioni o di induzioni personali, senza un fondamento di osservazione sui luoghi od anche semplicemente di esame di campioni di provenienza sicura.

La missione Sforza-Santilippo ci recherà forse qualche risultato positivo, e noi, in attesa, augurando che essa possa essere presto liberata dalla iniqua prigionia che sopporta da tanti mesi, possiamo al più fare qualche congettura (1).

Tutte le osservazioni geologiche, che possediamo sui monti della Tripolitania, sarebbero concordi nel far ritenere che l'Eocene non sia in essi rappresentato, con affioramenti di qualche importanza, e che tanto nel Gebel che nell'Hammada el Homra, l'orizzonte più alto corrisponda alla parte più alta del Cretaceo. *Cosicchè la serie dei terreni tripolini non comprenderebbe gli orizzonti a fosfati*, che in Tunisia sono riferiti all'Eocene inferiore e in parte pure all'Eocene medio.

Se adunque la serie dei terreni cretacei della Tripolitania fosse effettivamente identica a quella della Tunisia, noi dovremmo *rinunziare ad ogni speranza di ritrovamento di giacimenti fosfatici tripolini di qualche entità* » (pag. 73).

Nella nostra monografia sulla « Tripolitania e Cirenaica dal Mediterraneo al Sahara » (1) avevamo in proposito accennata l'ipotesi di « grandi depositi di nitrati verso la frontiera tripolina » che alcuni speculatori francesi avevano celebrato, in seguito ad alcuni pretesi assaggi o indizi di viaggiatori; i quali depositi, se esistenti, si sarebbero estesi anche al di qua del confine, sul territorio tripolitano.

Ma il geologo Pervinquière, in occasione del tracciato della nuova frontiera, stabilita con la convenzione franco-turca del 19 maggio 1910, quando fu sul posto in cerca dei famosi nitrati di Zar, sul cui sfruttamento si erano fondate tante speranze, trovò che « la crosta bianca di cui è coperto il suolo non è affatto nitrato di potassa, ma semplicemente gesso, ed i cristalli che si erano osservati qua e là, nient'altro che del carbonato di calce cristallizzato ». Gli abitanti di Nefzaua, soggiungeva il geologo francese, « emploient ces cristaux pour se frotter les dents et les rendre plus brillantes... Une mine de dentifrice! voilà de l'imprévu! » (2).

Troppo debole consolazione per la mancanza dei nitrati.

Quanto agli zolfi, già nella stessa opera avevamo ricordato l'origine della nomea fatta dal Subtil nel 1844 alle miniere di zolfo della Gran Sirte, il cui nome arabo « Giun el Kebrit » significherebbe appunto: Golfo dello zolfo. Ma nè il Barth, nè altri, ha mai visto queste miniere. Nè le ha vedute il nostro dott. Paolo della Cella, che nella Lett. VI scriveva al prof. Viviani:

« Lo zolfo in polvere, di cui fu trovata coperta la superficie delle acque dal capitano Leutier nell'interno del golfo, deve certo appartenere a questo *gesso*, che i geologi chiamano di terza formazione Ma *io non mi sono avvenuto in queste solfiere*, che forse son ricoperte dalle sabbie, o sott'acqua; so bensì che piccoli bastimenti vengono da Tripoli e dall'Egitto per caricare di questa terra, probabilmente impregnata di zolfo, la quale adoperano in alcune malattie cutanee particolari ai cammelli ».

Ora la Missione ministeriale si limita, in proposito, ad ammettere che di minerali di zolfo « non sembra dubbio che esistano giacimenti all'interno sulla Grande Sirte. Da questi proviene lo zolfo, che si vende in piccole quantità sui mercati di Bengasi e di Tripoli, e che è specialmente adibito alla cura della rogna dei dromedari. Però sull'importanza di quei giacimenti non fu possibile avere notizie positive, che permettano di giudicare della corrispondenza a verità di certi apprezzamenti, che

(1) Le [illegible] della Missione, ritornati finalmente in patria, [illegible] non [illegible] recare [illegible] alcun materiale [illegible] avere potuto fare studi sul luogo per le [illegible] [illegible].

(1) Vedi la III edizione, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912, pag. 129.

(2) LEON PERVINQUIÈRE, *A Ghadamès* (nella *Geographie* del 15 giugno 1911).

si sono pubblicati sulla loro straordinaria ricchezza »[1].

* * *

A propósito delle particolari influenze, che un clima « eminentemente arido, per deficienza di pioggie e per il frequente soffio infuocato del deserto, è capace di esercitare sulla vegetazione spontanea e sulle coltivazioni dovute all'industria dell'uomo », è notevole l'abilità, che i commissarii hanno dovuto riconoscere, nei coltivatori indigeni, dei quali il Trotter, che è un competente, parla con ammirazione.

« Il coltivatore arabo o berbero sulla costa infuocata dell'Africa, con una esperienza millenuare, ha saputo costituire delle *associazioni vegetali*, anzi delle vere formazioni, le quali, raggiungendo la *massima utilizzazione del suolo*, creano intorno ad ogni specie coltivata le condizioni più favorevoli al suo sviluppo. In alto la chioma della palma, avida di sole, che lascia più sotto, tra i suoi stipiti regolari e sottili, espandere le loro fronde all'olivo, all'albicocco, al mandorlo, agli agrumi; più sotto ancora, o le colture ortensi, o le foraggere, o i cereali, o le piante industriali, che l'acqua frequente, tratta dai pozzi, mantiene per mille ruscelli in una continua freschezza, in un ininterrotto rigoglio. Si tolga la palma, ed il sole cocente, con una luminosità che non conosce tregua, ecciterà con troppa violenza i tessuti più sensibili delle erbe, rendendo più ardua l'opera della irrigazione. Si tolga, al frutteto o all'agrumeto, il beneficio delle colture irrigue sottostanti, e ne vedremo diminuito il prodotto e tutto il vantaggio economico di una così fatta coltura intensiva. Palmeto e frutteto, orto e giardino ad un tempo, sono così armonicamente legati, anzi avvinti tra loro, come lo sono le piante, che costituiscono un bosco naturale delle nostre regioni. Ma basti di ciò, *il colono italiano avrà molto da imparare, poco da mutare* laddove sia possibile una così intensa ed ammirevole utilizzazione del suolo! ».

Non è possibile, confessano i commissarii, conoscere con esattezza le superfici occupate dalle oasi, date le carte e i rilievi, che si avevano al

IL LETTO DEL TORRENTE MEGENIN, AD OCCIDENTE DI BU MELIANA. (Fot. Franchi).

(1) È cita in nota la pubblicazione dell'avv. Gianrò: *I bacini minerari della Tripolitania*, soggiungendo: « In questo lavoro è difficile distinguere il vero e il verosimile dall'improbabile. Gli apprezzamenti ivi manifestati non possono quindi essere tenuti in serio conto » (p. 72).

TIRAGGIO DELL'ACQUA CON DUE CARRUCOLE NELLA MENSCIA: GLI ANIMALI AL PRINCIPIO DELLA LORO DISCESA.
(Fot. Franchi).

momento delle loro indagini. Per l'oasi di Tripoli, controllando e correggendo la carta turca, l'area da loro determinata verrebbe ad essere di ettari 3.911; per l'oasi di Tagiura, accettando i confini della carta turca, si hanno Ha. 1185 e con le oasi di Gargaresc (80) e di Gurgi (68) si avrebbero Ha. 5.214, cifra che sarà corretta in modo definitivo quando i rilievi dell'Istituto Geografico Militare saranno terminati.

Relativamente all'estensione dei poderi, essi sono tutti più o meno piccoli. Un podere di 2 ettari è già grande, al di là di 3 diviene grandissimo. La massima estensione riscontrata fu quella di 35.000 mq. in un podere della Menscia e quella del podere dei Caramanli a Sciara el Bei, di Ha. 4.900, che pur tuttavia rappresenta la proprietà comune di tre persone. La Commissione calcola nell'oasi di Tripoli 5468 poderi, in quella di Tagiura 1657, a Gargaresc 112 e 96 nell'oasi di Gurgi, in tutto 7333 poderi. La maggioranza dei proprietari dei giardini risiede nel proprio podere e lo coltiva direttamente; quindi sono dei piccoli proprietari. Pochi sono i grandi proprietari e nella città di Tripoli si enumeravano facilmente ».

I poderi delle oasi appartengono generalmente alla popolazione mussulmana; scarsissimi gli ebrei, che si occupano a preferenza di commercio. Ogni podere è cinto da alti muri, sormontati spesso da una impenetrabile siepe di fichi d'India. Questa cura gelosa dell'arabo per impedire ogni accesso di estranei nel suo podere non si rivela solamente nella completa cintura, di cui circonda, da tutti i lati, il proprio possesso; ma anche dal fatto che, mediante un sapiente e perfetto sistema di strade vicinali, arriva al proprio podere senza mai passare attraverso quello del vicino. Ne risulta una strettissima rete di strade, disposte in maniera tale che « nessuna delle nostre regioni italiane potrebbe vantare un sì mirabile e perfetto sistema ». Esso ha il torto di una eccessiva perdita di terreno produttivo, « ma tale svantaggio è superato dalla utilità innegabile che presenta ». Quasi mai nei contorni dei poderi si riscontrano linee curve: la loro figura è di norma un quadrilatero, rare volte un poligono.

Predominando il sistema della conduzione diretta, associata alla piccola coltura, di rado si riscontrano affittuali; in ogni caso la coltivazione è fatta da colui che lo dirige, aiutato dai membri

della sua famiglia, moglie e figli; raramente si ricorre alla mano d'opera di estranei, e ciò solo per il raccolto dei datteri e delle olive e qualche volta pei lavori di sarchiatura e scerbatura. Prima della guerra, la retribuzione dei giornalieri poteva ragguagliarsi da cent. 30 ad una lira, senza alcuna altra somministrazione di vitto o alloggio. La condizione dei proprietari agricoltori non doveva essere troppo cattiva ed un certo benessere doveva esistere nella regione, relativamente ai bisogni limitatissimi dell'arabo, il quale coltiva il suo podere tanto ed in maniera che basti al proprio sostentamento e non più ».

Parecchi autori di opere geografiche si sono occupati del numero delle palme, e ripetendo le notizie l'uno dall'altro, assegnarono all'oasi di Tripoli, sulla fede del Barth, poco meno d'un milione di palme. I calcoli dei commissarii, « basati sopra molti saggi diretti, portano ad assegnare alle oasi la popolazione media di palme 83,45 per Ha. », per cui si avrebbero 326.373 palme per l'oasi di Tripoli, 98.888 per quella di Tagiura, 6676 per Gargaresc e 5675 per Gurgi: totale 437.612; ed anche tenuto calcolo che in qualche luogo la popolazione sia maggiore « è molto difficile che il numero di queste piante possa effettivamente superare il mezzo milione ». Computando gli olivi, gli agrumi e gli altri alberi fruttiferi, sommati col numero delle palme, si arriva alla cifra di 733.000 alberi per tutta la zona, ossia ad una media di 140 piante, in cifra tonda, per ettaro.

La casa rurale, quando il podere confina con una strada pubblica, è sempre costruita lungo la strada, oppure occupa un angolo del podere; accanto ad essa il pozzo, adibito all'irrigazione del fondo, e spesso vi è un altro pozzo nella casa per gli usi domestici.

« Proporzionata all'ampiezza del podere ed alla ricchezza del proprietario trovasi l'ampiezza e l'importanza dell'abitazione, e si va per un'infinità di gradazioni, dal tugurio di due o tre stanze dell'umile contadino (*Fallah*) fino alla villa sontuosa del Beì o del Pascià. In ogni modo, la vera casa rurale, abitata dall'agricoltore, proprietario o mezzadro, che coltiva il proprio fondo, raramente presenta più di un piano, e possiede le stesse caratteristiche delle abitazioni arabe cittadine, e cioè dei muri impervi all'esterno, dove è tagliata solamente la porta d'ingresso. Rare volte si osserva qualche stretto finestrino chiuso da grate di ferro. Le stanze hanno le loro aperture nell'interno di un cortile, e questo raramente può scorgersi, aprendo la porta di strada, poichè è sempre più

TIRAGGIO DELL'ACQUA COME NELLA FIGURA PRECEDENTE: GLI ANIMALI AL TERMINE DELLA LORO DISCESA. L'ACQUA SI VERSA DAGLI OTRI. (Fot. Franchi).

o meno nascosto da muraglie sapientemente disposte. A tanto arriva la gelosa cura dell'arabo nel nascondere agli occhi profani i misteri del suo *home*. Ma a questo sentimento devono aggiungersi anche, per giustificare il comune sistema di costruzione usato dagli indigeni, delle ragioni igieniche; e difatti le aperture, raccolte in un'area interna ben protetta, rendono senza dubbio le abitazioni meglio difese dal calore e dalla accecante luce solare, e sopratutto dai venti caldi e polverosi del sud.

La norma fondamentale, che regola la disposizione degli ambienti, è comune a tutti. Le stanze destinate ad abitazione sono generalmente rettangolari, strette e lunghe, munite abitualmente della sola porta, la quale, oltre a servire d'ingresso, fa passare aria e luce, perchè le finestre solo raramente si osservano, e nelle ville ricche, piuttosto che nelle vere abitazioni rurali. I pavimenti di terra battuta, i muri semplicemente intonacati, i tetti di travi di palma, coperti di alghe, di terra e di calce, caratterizzano queste abitazioni. In esse, il letto si riduce al pagliericcio, buttato sovra travi di palma, infisso alle mura, e la mobilia è quanto mai primitiva, riducendosi a delle casse, spesso ornate di chiodi e di lastre metalliche, ed a stuoie messe sul pavimento, ove la famiglia riposa ed attende a tutte le faccende domestiche.

Le stanze destinate a magazzino, ripostigli, ecc. hanno generalmente una forma meno allungata; i ricoveri degli animali sono semplici tettoie. Nelle case di maggior importanza si trovano aggiunti la cucina, il cesso, il pozzo e infine le stanze destinate all'industria dell'olio, cioè il frantoio e il locale per la pressa ».

Curioso è il sistema di costruzione di queste abitazioni. Nel territorio scarseggia moltissimo la pietra da costruzione e trovasi molto rara l'argilla da mattoni, ed invece è comunissima una speciale terra giallastra, capace di cementarsi durevolmente sotto l'azione dell'acqua e della pressione. E con questa terra sono costruite, nella loro grandissima maggioranza, le abitazioni rurali. Il sistema di costruzione, noto nel paese col nome di *Darb el Bab* (battere con la porta), ricorda le nostre costruzioni in cemento. La porta è una tavola delle dimensioni comuni di metri 3 per 1. Due porte disposte trasversalmente e parallelamente alla distanza di cm. 70 a 80 formano una sagoma, nel cui vuoto si dispone la detta terra ben bagnata, comprimendola energicamente. La sagoma di tavole resta a posto, finchè il muro così formato si dissecca; terminata la costruzione del muro per l'altezza di una porta, se ne dispone una seconda più in alto del primo pezzo già costruito, ed in tal modo man mano il muro s'innalza e si completa [1]. Fatto il muro, lo si intonaca da ambo le parti e la resistenza sua è in tal modo indefinita. Oltre ad essere solidissimo, è anche cattivo conduttore del calore. Qualche volta lo si rende più solido ancora, intercalando alla distanza di 40, 50 cm. degli strateretti di 20 cm. di una malta speciale, formata di calce ed arena, e ispessendolo altre volte verso l'esterno, a guisa di un menisco. Questi strati, collegandosi con la malta dell'intonaco, costituiscono come delle nervature, che dànno al muro maggior resistenza.

Spesso, al disopra del muro di terra compressa, così costruito, si aggiunge una muratura fatta di pochi strati di pietra arenacea, disposta a spina di pesce, forse per preservare il muro dall'azione battente della pioggia.

* * *

I problemi relativi alla più estesa coltivazione del suolo e ad una possibile messa in valore delle superfici steppose, furono dai commissari ponderatamente esaminati, nei limiti dei dati direttamente raccolti e delle esperienze altrui, di cui poterono giovarsi. *Come la steppa può trasformarsi in giardino* è il titolo seducente d'uno dei capitoli del De Cillis sull'agricoltura nel passato, il quale si libera *a priori* da ogni preconcetto tradizionale, o da ingombranti preoccupazioni estranee al suo oggetto, con queste dichiarazioni preliminari:

« Fra coloro che si sono occupati dell'agricoltura dell'Africa del nord, molti hanno voluto esprimere la propria opinione intorno allo stato della regione *all'epoca della colonizzazione romana*; ed alcuni, sulla fede degli scrittori del tempo, se la raffigurano interamente coltivata, tutta ricca di palme, di olivi, di frutta; e ne deducono che se così era in passato, potrebbe ritornare tale in avvenire, poichè solamente l'ignavia degli uomini ha portato il deserto dove prima eravi fiorente l'agricoltura e ricca la vita. Altri restringono la colonizzazione romana e la vita agraria del paese a quelle regioni situate sulla costa e lungo il percorso degli uidian, che ancora oggi ospitano popolazioni indigene, e dove solo appariscono le vestigia di monumenti e di costruzioni romane. Tutto il resto, oggi come allora, è terra inospitale, portante indelebilmente i segni del deserto.

A noi pare, dal nostro punto di vista essenzialmente pratico, perfettamente oziosa l'indagine storica. Le condizioni nelle quali si svolgono le correnti migratorie dei popoli moderni, i loro bisogni, ed i mezzi che la civiltà ha posto a disposizione dell'uomo sono ben diversi da quelli esistenti nell'antichità, perchè il raffronto possa portare a dei risultati utili. Occorre piuttosto l'*esame diretto e positivo* per conoscere se e dove esistano quei caratteri, che *possono determinare la residenza non disagiata degli uomini ed il loro lavoro produttivo* » (pag. 236).

Egli ha quindi studiato minutamente l'impianto di un giardino, le cui fasi sono seguate: *a*) dallo

[1] È un processo del resto abbastanza comune nei paesi coloniali a clima caldo e secco, e anche adoperato, sebbene molto meno di una volta, in Francia, dove è noto col nome di *pisé*; e che degli esempi simili si trovino pure in Sardegna.

scavo e costruzione del pozzo; *b)* dalla sistemazione del terreno e sua arginatura; *c)* dalla piantagione degli alberi; *d)* dalla costruzione della casa d'abitazione. Sarebbe fuor di luogo, in questo breve rendiconto, di accennare alle modalità tecniche diligentemente riferite in questa parte dell'opera. Anche della preconizzata coltura asciutta o *dry farming*, discorre la relazione del De Cillis. Egli ammonisce che « occorrerà provare e riprovare per diversi terreni, diverse colture, diverse annate, e per svariati tipi, svariate epoche di lavorazioni »; però non tace i suoi dubbii sulla efficacia del sotto-compressore Packer del Campbell, « i cui effetti si faranno meno sensibili nei terreni sabbiosi ». Il detto sistema merita di essere sperimentato metodicamente e lungamente, ma « senza che sulla possibile applicazione sua si concepiscano, per ora, delle speranze troppo esagerate ».

Il metodo di estrazione dell'acqua dai pozzi per mezzo dell'otre, tirato su da un animale, è concordemente riabilitato dai commissari, che lo giudicano « un meccanismo semplice ed ingegnoso, che predominerà ancora per molto tempo nei giardini arabi. La facilità di costruzione e di riparazione, che l'arabo stesso può compiere con mezzi molto semplici, giustificano la sua diffusione nelle oasi lontane, prive di rapidi e comodi mezzi di comunicazione ». Un altro fatto per cui non si pensò, nemmeno nelle vicinanze di Tripoli, all'installazione di altri meccanismi, è il basso prezzo della mano d'opera, valutata a pochi centesimi al giorno. (Franchi, pag. 139).

In seguito ad una osservazione superficiale e fuggevole di tale lavoro (osserva il De Cillis) resta una triste impressione di disagio, di fatica, di meschinità, come le tre principali sue caratteristiche. È su tale via che molti scrittori hanno indirizzato il loro giudizio. Sembra a prima vista che la poco rilevante quantità di acqua tirata dall'otre si ottenga mediante uno spreco enorme di forza, sicchè la fatica resta affatto sproporzionata agli effetti... Ma un attento esame del principio su cui si basa e l'analisi minuta del sistema fanno mutare il giudizio, e allora ne risultano invece la grande ingegnosità e la relativa convenienza economica » (pag. 267). I pochi europei che hanno tentato nuovi sistemi non ne sono contenti: e difatti l'unico motore a vento dei padri francescani era guasto e messo definitiva-

SERBATOIO DEL POZZO DI BU MELIANA.

(Fot. Trotter).

mente a riposo; e l'elevatore a rosario del signor Belli riposava del pari, accanto all'otre che saliva e discendeva trionfalmente, sotto la cigolante carrucola (pag. 269).

Conviene poi riflettere che l'acqua deve essere quasi ininterrottamente tirata per otto mesi dell'anno, dal marzo all'ottobre, salvo il riposo settimanale del venerdì e salvo gli eventuali riposi forzati; e poi ad intervalli durante il periodo delle piogge. Gli agricoltori italiani, è da prevedersi, difficilmente potranno spogliarsi delle proprie abitudini e dei propri sistemi e preferiranno l'uso delle norie a quello dell'otre, esclusi i motori a vento, nello sconsigliare i quali sono d'accordo il De Cillis e il prof. Vinassa. Il raffronto della

MURO DI TERRA COMPRESSA, SORMONTATO DA FILARI DI PIETRE, PRESSO BU MELIANA. (Fot. Tucci).

Tunisia, in proposito, non vale. « Vi è una differenza essenziale nel fatto, che i detti motori non si trovano nelle regioni delle oasi e delle relative sabbie, e poi sono sotto un regime di vento differente da quello di Tripoli ».

Ora, ammesso che « le oasi attuali sono impiantate su terreno identico a quello steppico e non esistono ragioni in contrario (relative al terreno) perchè altri terreni steppici non possano trasformarsi in un modo simile » (pag. 237), quale fondamento positivo hanno le speranze, che la zona dei giardini possa venire estesa su tutta la steppa, dalla costa del mare sino al Gebel?

Questa semplicistica illusione della coltivabilità della Gefara, fondata sulla semplice analisi chimica delle sabbie o di altri saggi di terreni, senza tener conto di tutte le altre circostanze dell'*ambiente fisico* e sopratutto delle condizioni climatiche e idrologiche, svanisce, per chi legge attentamente, già colle conclusioni della parte prima del volume. L'ing. Franchi, del R. Corpo delle miniere, concludendo le indagini geologiche intorno al sottosuolo roccioso della Gefara, osserva che « la disposizione con pendenza verso sud, degli strati del Cretaceo, anche a molta distanza dal Gebel, come a Kedua, *è poco favorevole alla esistenza di falde di acque salienti nelle zone più settentrionali della Gefara*; ma quella del banco marnoso, con pendenza in senso contrario, potrebbe esser molto propizia, se quello si estendesse sino al mare. Noi vedremo però *che questo fatto non si verifica nei dintorni di Tripoli*, dove in molti punti si osserva che le sabbie ricoprono direttamente le arenarie ed i calcari, *con esclusione di quel banco di argilla che, secondo il prof. Vinassa, si « porta in collo » lo strato acquifero dal Gebel al mare* ».

Queste deduzioni, soggiunge il relatore geologo, « in parte non confortevoli, non ci debbono scoraggiare: solo debbono *toglierci dalla illusione*, da qualcuno concepita, che i 13.500 Kmq. della Gefara, equivalenti a 1/23 della superficie dell'Italia, *fossero tutti riducibili a coltura* » (pag. 35).

Non sono più confortevoli le conclusioni a cui addiviene il coscienzioso relatore nel capitolo dedicato di proposito allo studio dell'idrografia sotterranea.

Ivi egli si domanda, se nella deficenza o scarsezza di falde acquee superficiali e di acque salienti poco profonde, non si potranno trovare, nella regione, falde di acque profonde *salienti* o *artesiane*, come quelle che hanno fatto la fortuna di tanti paesi, anche nella vicina Africa francese. « Disgraziatamente — risponde — il Gebel non costituisce la prosecuzione tettonica della catena dell'Atlante, e *le condizioni geognostiche e morfologiche dei dintorni di Tripoli sono molto diverse* da quelle delle suddette regioni. Monti bassi e lontani con terreni non ripiegati e con precipitazioni scarse, anzichè monti alti, vicini, fortemente ripiegati e con abbondanti precipitazioni atmosferiche » (pag. 141). La Missione ha tuttavia creduto di consigliare un saggio di trivellazione profonda, sebbene un pozzo trivellato profondo 217 metri, eseguito dal governo turco presso la Scuola di Agricoltura, non avesse incontrato alcuna falda di acqua artesiana. Le induzioni a cui la Missione è portata, sulle basi della ancora imperfetta conoscenza della costituzione geologica della regione, sono piuttosto negative. « Se il

saggio fatto dal governo turco avesse oltrepassato tutto lo spessore della panchina arenacea, e fosse penetrato per qualche spessore in una massa calcarea importante, senza trovarvi acqua saliente, le *probabilità d'incontrarla* approfondendolo oltre i 217 m. *sarebbero diminuite grandemente* ».

Circa la *qualità delle acque*, la Missione dovette constatare che « il problema dell'acqua potabile a Tripoli *è ancora da risolvere*, malgrado gli sforzi lodevolissimi già fatti con benefici effetti dalle autorità italiane . I pozzi arabi, a larga apertura sempre beante, che riceve tutte le polveri che i venti recano da lontano o sollevano dal suolo, non possono essere veramente acque potabili ». Ogni casa possiede una cisterna per uso potabile, e quasi sempre anche un pozzo, *che è di acqua salmastra*, per tutti gli usi. L'acqua di Bu Meliana, « anche dopo l'esecuzione della nuova condotta, non può essere distribuita nelle case, poichè appena è sufficiente per alcune fontane pubbliche ». Alle condizioni igieniche potrebbero soddisfare solamente i pozzi tubolari, che attraversassero un banco di roccia impermeabile. Ma anche in questo caso (pag. 137-138) occorrerebbe che il banco avesse una certa estensione attorno al pozzo, se no l'inquinamento, che non può farsi dal di sopra, si farebbe dalle parti circostanti della falda acquifera. Perciò *quello dell'acqua per uso potabile dei coloni europei*, che abiteranno nelle campagne, *è un altro problema da risolvere* » [1].

Sarà dunque possibile ridurre a giardini irrigui larghe zone di terreni steppici?

« Non ci sentiamo di fare — per ora — alcuna affermazione, ma ci crediamo in obbligo di esprimere almeno un dubbio, ed è questo: che l'impianto della coltura irrigua per una zona abbastanza larga attorno alle attuali oasi, e quindi verso monte, *possa togliere ai giardini ora esistenti una parte dell'acqua indispensabile per la loro irrigazione* ».

CASA RURALE NELL'OASI DI TAGIURA, COSTRUITA CON MURI DI TERRA COMPRESSA (« DARB EL BAB »)

(Fot. Tucci).

(1) Notiamo, per completare queste notizie, che la *temperatura dell'acqua* nei pozzi arabi non è mai inferiore a 20° e raggiunge sovente i 24 e 25 centigr. e probabilmente anche di più nella stagione calda. Vatonne ai primi di ottobre trovò le temperature di 29 e 30 in due pozzi oltre il mercato del martedì e nella vicina Dahara. « Queste alte temperature peggiorano naturalmente la qualità delle acque ». Solo dal punto di vista dell'irrigazione la temperatura alta, sempre superiore ai 17 o 18, non può che essere benefica.

Questa è la risposta del geologo [1]. Ma più innanzi il prof. Trotter, dove studia la *vegetazione naturale* della regione scoperta, così rettifica un altro luogo comune, messo in giro dalla stampa incompetente:

« Fra le molte cose scritte in questi ultimi tempi sull'agricoltura della Libia, non sono mancati anche dei confronti con l'Argentina, anzi affermandosi che in tale regione la piovosità è uguale, se non inferiore a quella della Tripolitania, se ne è voluta dedurre la possibilità di un'analoga e fruttuosa trasformazione agraria e di una estesa coltivazione asciutta di foraggere perenni, come la medica. Vorremmo davvero poterci associare a così fatte opinioni, ma crediamo doveroso non tacere alcuni dati di fatto, che purtroppo valgono a diminuire di gran lunga la portata di tali pretese analogie. La *pampa argentina*, e riteniamo non possa essere che questa la regione botanico-agraria invocata, possiede una piovosità approssimativa, che va in media dai 400 agli 800 mm.!, distribuiti però nei due periodi temperati dell'anno, cioè negli equinozi, cosicchè la mancanza di pioggie si fa sentire costantemente, ma per una durata più breve, nelle due altre stagioni dell'anno: inverno ed estate. Perciò, nella stagione più calda (nella quale tuttavia non mancano temporali) la pioggia fa difetto per uno spazio di tempo di conseguenza più limitato, cioè di 3 a 5 mesi. Bastano tali constatazioni per dover conchiudere *che il clima della pampa è profondamente diverso, dacchè nella Tripolitania il periodo caldo e siccitoso dura ininterrottamente per circa 8 mesi e le pioggie per quantità utili all'agricoltura sono concentrate nel solo periodo più freddo dell'anno.* Se poi si tenga conto della natura dei terreni, *delle ricche e poco profonde riserve d'acqua nel sottosuolo* (da 1 a 18 m.) per tutta l'estensione della pampa, che è limitata ad ovest *dall'imponente catena delle Ande*, si comprende abbastanza come, senza irrigazione alcuna, il lino, il mais, il frumento e la medica diano ottimi e costanti prodotti. La medica, la foraggera sovrana dell'Argentina, senza irrigazione dà sino a 8 tagli e può durare sino a 30 anni! dopo un *descabezamiento* della ceppaia, che si suol fare di quando in quando con ruili taglienti a tal uopo costruiti.

« Tutto ciò corrisponde anche alle condizioni della vegetazione naturale, essendo la *steppa pampeana assai più ricca e rigogliosa* di quella che ricopre, come vedremo, le sabbie dei dintorni di Tripoli, e forse della retrostante pianura, fino al Gebel. Appunto perchè le coltivazioni non sono che la proiezione, modificata dall'industria dell'uomo, della vegetazione naturale, a sua volta espressione genuina delle condizioni climatiche ».

* * *

Relativamente alle quali, bene osserva il prof. De Cillis, che essendo fino ad ora in possesso di dati raccolti nella sola città di Tripoli, ne sappiamo troppo poco per lo studio della regione in rapporto all'agricoltura. « E' probabile che gli elementi meteorologici osservati a Tripoli, la quale è circondata da tre parti dalle oasi, saranno un po' diversi da quelli esistenti nel centro della distesa steppica, esistente fra la costa e il Gebel; e ai piedi e lungo il versante settentrionale del Gebel dovranno essere ancora differenti ».

Com'è noto, tra le caratteristiche del clima tripolitano, v'è il *Ghibli*, di cui conviene tener conto per gli effetti meccanici che esercita sulle forme del terreno, oltre che per quelli che può avere sulle coltivazioni. Sarà quindi interessante, pei lettori, di conoscere cosa ne dice uno dei relatori, che, anche sotto questo riguardo, ha voluto controllare l'opinione comune.

« Il *Ghibli* è stato, specialmente negli ultimi tempi, tante volte descritto, che ci si può risparmiare la pena di farlo in questo luogo. Le sue caratteristiche più salienti però conviene ricordarle, e sono: l'elevata temperatura, l'elevata secchezza, la violenza, la sabbia fine che trasporta. Diversi autori, che ne hanno trattato, lo considerano piuttosto benevolmente, ed affermano che sia causa di speciali, ed utili effetti igienici. Dal punto di vista della salute umana sarebbe un potente purificatore, ed un eccitatore di energia; dal punto di vista agrario, sarebbe poi considerato come stimolatore dell'attività vegetativa e favorente alcuni fenomeni, specialmente i processi di maturazione. Tale unanimità di opinione non deve meravigliare, se si pensa che la Tripolitania è una regione *tanto poco conosciuta e poco studiata*, sicchè basta il giudizio di un solo viaggiatore, alle volte fondato sopra relazioni oppure osservazioni personali poco approfondite, perchè esso venga ripetuto da tutti gli altri che ne scrivano dopo, e diventi, in tal modo, un'opinione generale.

« Ora noi crediamo che il giudizio finora emesso intorno agli effetti di questo vento abbia bisogno di maggior controllo. Non è difficile, data la durata relativamente breve del vento, che il senso di sollievo e di benessere che si dice esso apporti, non dipenda appunto dallo stato d'animo di colui, che se ne sente liberato, dopo averne sofferto gli effetti e che potrebbe, sotto certi riguardi, essere simile allo stato del naufrago, uscito fuor del pelago alla riva.

« Chi scrive ha avuto occasione di osservare su sè stesso e sopra gli altri, per ben tre volte in due soli mesi, gli effetti del Ghibli e non ha saputo scorgerne, in verità, i tanto decantati *effetti utili*.

[1] Essa rivendica la serietà delle medesime dubbiezze ed avvertenze geografiche, le une singolarmente contrapposte, nelle conferenze tenute nell'inverno del 1912 a Treviso, a Verona, a Genova e all'Associazione della Stampa in Roma, alle iperboli e agli *anatopismi* della stampa politica d'ogni colore, la quale più pagatamente celebrava, per ignoranza o per partito preso, la *Libia deserta* fra le due Sirti come se fosse l'antica *Africa propria* e la *Numidia* dei Romani, e come se nessuna differenza ci fosse tra i terreni e la piovosità della Cefara e del Gharian della Tripolitania e quelli della valle del Megerda e della Kramiria in Tunisia, quelli del *Tell* e del a *Metigia* dell'Algeria.

CAVA INFOSSATA DI ROCCIA ARENACEO-CALCARE POCO CONSISTENTE,
DIRETTAMENTE RICOPERTA DALLE SABBIE DESERTICHE, PRESSO IL VILLAGGIO DI HAMMANGI, A SUD DI TRIPOLI.

(Fot. Franchi

SABBIE MOBILI E PICCOLE DUNE AI LIMITE DEI GIARDINI E DELLA REGIONE STEPPICA PRESSO BU MELIANA.
(Fot. Trotter)

Spetta, in ogni modo, agli igienisti di studiare e portare delle conclusioni positive e documentate intorno all'influenza che possono, nella zona di Tripoli, avere i venti meridionali sopra l'organismo umano. Per ciò che riguarda poi la *loro influenza sull'agricoltura*, a parte gli effetti che possono avere sui processi di maturazione, si deve ritenere, salvo ulteriori indagini, che essi *non debbono essere molto favorevoli*. E' evidente che un vento violento, secco e caldissimo, come il *Ghibli*, non possa giovare; si aggiungano poi il *gran potere d'insabbiamento* ch'esso possiede, e l'azione che deve esercitare sui movimenti delle dune. Per ciò che riguarda intanto la maturazione dei frutti, è possibile ed anche molto probabile che esso possa giovare alle palme, come avremo occasione di dimostrare in seguito, essendo fuori di dubbio che i datteri si giovino di certe temperature, che il Ghibli appunto fa raggiungere; per altre colture invece, che appartengono alla zona temperata, quest'azione non saprebbe vedersi. In ogni modo, nel tardi estate e nell'autunno, epoca nella quale maturano i datteri ed altri frutti, il Ghibli soffia più raramente. Forse un'altra azione utile da controllare sarebbe quella relativa ad un arresto nell'azione di speciali parassiti e notevolmente di quelli d'indole crittogamica. Ma tutto ciò dev'essere ancora ben verificato.

Anche per la estrema violenza, che questo vento alle volte assume, può essere dannoso all'agricoltura. E, sebbene sia opinione comune che la palma, per la speciale elasticità del suo fusto, resista ai venti violentissimi, non mancano esempi di interi palmeti sradicati e abbattuti dal Ghibli in Tunisia. Anche a noi è stato dato di constatare numerose palme abbattute nei giardini della Menscia da un violento Ghibli soffiato a Tripoli nel pomeriggio del 13 aprile 1912.

« In ogni modo occorre fare ben risaltare che *nella zona tripolina si rende necessario difendere la massima parte delle colture da tutti i venti in generale, i quali spesso assumono una rilevante intensità; ed in particolare da quelli del secondo quadrante* » (pag. 93, 94).

Sull'agricoltura il clima ha un influsso superiore a quello del suolo [1]. È questa una constatazione d

(1) Nella relazione del De Gillis, così è bene spiegata l'importanza del clima: « Dal punto di vista dell'intero problema agrario lo studio del clima primeggia su quello del terreno. Il clima di un paese è quello che è, e l'uomo non può intervenirvi che in misura limitatissima, mentre può sempre, in modo più o meno ampio, agire sull'ambiente terra e modificarlo. Inoltre agendo il clima sulle condizioni della vita dell'uomo stesso, genera delle caratteristiche propizie o contrarie alla sua esistenza e al suo lavoro utile, e quindi esercita una influenza preponderante sul risultato finale, che è il popolamento e la prosperità economica di una regione ». (L'ambiente fisico, pag. 79).

geografia economica universale. I climi simili hanno in tutto il mondo vegetazione simile, mentre grande è la diversità fra i prodotti di terreni simili nei differenti climi. Non solamente la regione litoranea, di cui ci occupiamo, ma la maggior parte del Sahara e quasi tutto l'altipiano di Gobi nell'Asia, sarebbero suscettibili di una vegetazione rigogliosa se... avessero il beneficio di una conveniente quantità di pioggie. Il *problema dell'acqua* è adunque preminente e pregiudiziale. Ed esso ritorna perciò ad assillare i relatori nel trattare dell'*Agricoltura nell'avvenire*.

Con la consueta sincerità la Missione confessa che « le idee in nostro possesso ed i giudizi che ci eravamo formati riguardo al problema tecnico-agrario delle nuove terre, al tempo in cui iniziammo il nostro lavoro di indagini, e che era frutto dello studio accurato di tutto ciò che era stato scritto fino a quel momento, hanno dovuto profondamente modificarsi in seguito allo studio diretto fatto sul posto. E ci siamo convinti che uno studio metodico, lungo e minuzioso, simile a quello da noi compito per la zona esaminata, è necessario venga eseguito regione per regione, appena ciò sarà possibile, perchè se ne possa avere un concetto chiaro e preciso ». Perciò ritengono prematuro ogni giudizio intorno a quelle plaghe, ove l'indagine diretta, fino a questo momento, non ha potuto esercitarsi.

Ecco perchè crediamo di esimerci da un qualunque giudizio *intorno all'esame delle proporzioni* esistenti fra il suolo coltivabile, quello coltivato e quello incolto della Tripolitania, sul quale si è esercitato il calcolo di molti scrittori antichi e recenti. Allo stato delle nostre conoscenze, non è possibile sapere su tale quesito nulla di positivo » [1].

Per i terreni coltivabili, la Missione distingue due tipi *diversissimi* di coltura: quella intensiva dei giardini e quella estensiva e saltuaria delle terre *hadia*. La superficie delle quattro oasi esaminate da essa, è calcolata in 52 Kmq., alle quali aggiungendo le altre esistenti nella zona e cioè quelle costiere (principalmente *Zanzur*, *Zavia*, *Sabratta* o *Bu Agila*, *Zuara*, e i minuscoli *suani*

(1) Non a caso, adunque, nella nostra monografia, pubblicata nel dicembre del 1911, concludevamo il capitolo sulla colonizzazione con queste parole: « *Tutti i calcoli della superficie coltivabile*, fatti sulla carta, ritenendo *a priori* per tale l'intera zona della Gefara, ossia della steppa, che si stende tra il Mediterraneo e il Gebel ed oltre, sono, nello stato delle cognizioni presenti, *mere esercitazioni da tavolino*. Se l'Italia vorrà intraprendere qualche cosa di serio, dovrà provvedere a studiare la questione delle colture e irrigazioni possibili, senza aprioriismi, sperimentalmente, con *sopraluoghi* di persone competenti di meteorologia, di geologia, d'idraulica, di botanica e di pratica agraria ». (V. *Tripolitania e Cirenaica dal Mediterraneo al Sahara*, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, III edizione, pag. 98).

DUNA MOBILE INVADENTE I GIARDINI VERSO TAGIURA, PRESSO SIDI ABDULLAH BELLESCER.

(Fot. Tucci).

della pianura interna, si ottengono approssimativamente la superficie di Kmq. 200. Per i terreni e giardini, non è possibile parlare di trasformazione di coltura, ma solo di perfezionamento delle colture esistenti: « esse sono perfettamente adatte e vi è tutto l'interesse a non disturbare, ma ad accuratamente conservare, tale ordinamento. Si tratta solamente di ottenere una tecnica di coltivazione più progredita e più in armonia con i progressi dell'arte agraria, allo scopo di diminuire agrumi e di viti (salvo per la varietà di uve da tavola), mentre le altre coltivazioni arboree potrebbero in generale avere un maggiore sviluppo ».

E per la coltivazione dei terreni *badia*? « Dobbiamo senz'altro escludere che il sistema estensivo possa, rimanendo tale, *conciliarsi con una colonizzazione nostra*. Con questo sistema la rendita che si trae dalla terra è tanto piccola, che resta sempre inferiore a quella che può ricavarsi nelle più disgraziate condizioni, in cui possono trovarsi i

SABBIE MOBILI E TERRENI STEPPICI CON VEGETAZIONE DI GINESTRA (« RETAMA RAETAM »).

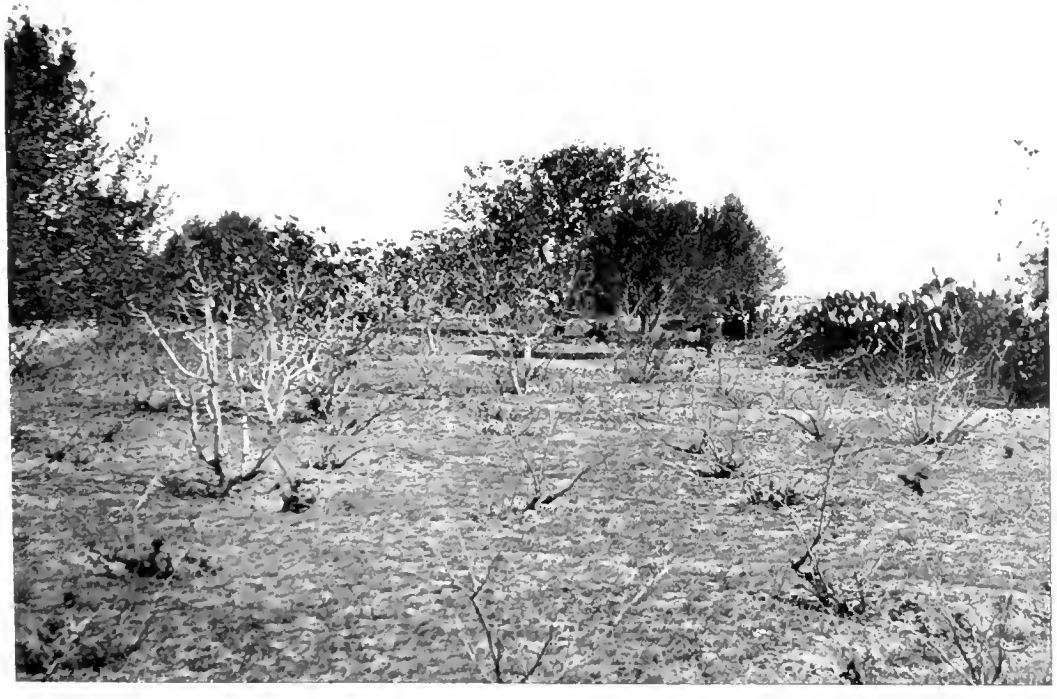
(Fot. Tucci).

il prezzo unitario di costo e quindi l'aumento del valore del prodotto ». Potranno estendersi così coll'impianto di altri poderi della stessa natura di quelli esistenti, a spese dei terreni steppici, i confini delle oasi, *come una macchia d'olio che lentamente si espanda* ». Converrà però evitare, nella scelta delle colture, così nei giardini irrigui, come in quelli fuori delle oasi l'errore fondamentale di creare nella colonia interessi economici antitetici » a quelli della metropoli. Nel momento economico attuale è da sconsigliarsi nelle oasi un'estensione maggiore delle coltivazioni attuali di poderi della penisola. Si aggiunga che in questi terreni *manca ogni condizione necessaria alla vita degli uomini e degli animali*, e l'agricoltura dovrebbe esercitarsi a distanza, ed a grande distanza, come la si pratica attualmente: in altri termini dovrebbe esistere *una agricoltura nomade*, com'è quella attuale » (pag. 408).

La Commissione quindi si domanda quali tipi di coltura, in quei terreni *badia*, « si possono supporre possibili ». Raggruppandoli in due classi, sistemi basati sull'irrigazione e sistemi basati sulla coltivazione asciutta, « è evidente, soggiunge, che

in una regione come la Tripolitania della quale abbiamo già lungamente esaminato il clima nelle sue relazioni con le coltivazioni, mentre l'acqua d'irrigazione assicura le produzioni più vistose, l'agricoltura senz'acqua, se da un lato, rigorosamente parlando, è possibile, dall'altra parte si svolge attraverso difficoltà di gran lunga maggiori, e la somma di capitale e di lavoro che si rende necessaria viene rimunerata in una misura molto inferiore che nel primo caso. Vi è sempre nell'applicazione di tale sistema qualche cosa di aleatorio, che sfugge al controllo e ai mezzi tecnici, che

liana meno favorita, e solo le colture a fioritura molto precoce possono in tal modo maturare normalmente i loro frutti » (pag. 86), vanno poi soggette, da un anno all'altro, a oscillazioni sensibilissime. Per mostrare tale *impressionante variabilità* la Missione riporta i dati consecutivi di sei anni, dal 1893 al 1898 (mm. 614, 726, 214, 470, 523, 618), da cui si vede come « in certe annate la quantità di pioggia è tanto piccola da compromettere seriamente la produzione anche delle colture più resistenti, e la vita di parecchie piante erbacee » (1).



UN PODERE A COLTURA ASCIUTTA SUL MERGHEB AD HOMS. OLIVI ED ALBERI DA FRUTTA CONSOCIATI CON VITI.
(Fot. Fra Cini)

possono essere in nostro possesso, e che dipende essenzialmente dall'andamento della stagione, o, per essere più precisi, dal regime delle pioggie nell'annata. Gli agricoltori dell'Italia meridionale sanno per prova in quali condizioni difficili si svolge l'agricoltura, a causa del clima poco propizio: queste condizioni sono ancora meno favorevoli in Tripolitania » (pag. 409).

Qui occorre ricordare, che le pioggie in Tripolitania, oltre ad essere sensibilmente minori, nella primavera, che nelle regioni italiane più secche, poichè a Tripoli « la pioggia non raggiunge neppure la metà di quella precipitata nella città ita-

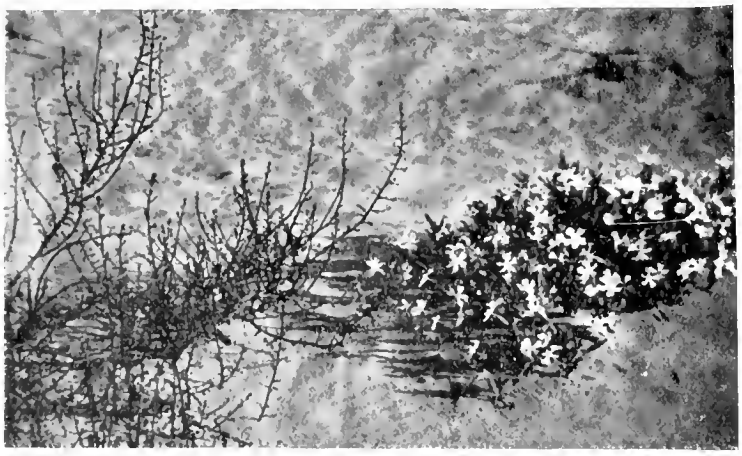
Tenendo presenti anche i risultati ottenuti pel periodo primaverile, la Missione dovette concludere « che non è possibile nella stagione estiva alcuna coltura erbacea, senza il sussidio dell'irrigazione (pag. 87).

Il problema più importante e più grave, il

(1) I romanzieri a spasso, che citavano, un anno fa, i miracoli della colonizzazione tunisina, come se le condizioni climatiche e fisiche di quelle regioni fossero identiche a quelle di Tripoli, giovi avvertire che nel golfo di Tunisi cadono 405 mm. e anche più e si arriva a un massimo di 1200 mm. nella Krumiria. A pari latitudine, la zona di Tripoli trovasi in condizioni migliori delle corrispondenti plaghe della Tunisia meridionale; ma conviene ricordare che Tunisi è di oltre 3 gradi e mezzo (ossia di circa 400 Km.) più a nord di Tripoli.

problema fondamentale per quel paese è dunque il problema idraulico. Conviene sia studiato al più presto e condotto innanzi « da persone competenti che abbiano però sempre e dovunque presente che esso *dev'essere risolto dal punto di vista economico-agrario* ». Sono, e come, utilizzabili le acque superficiali degli uidian? e l'acqua sotterranea, scorrente sul primo strato impermeabile, che affiora in qualche punto più basso, es. Ain Zara, e finisce al mare? (Quella artesiana, com'è stato dimostrato, è ancora un'incognita).

A proposito dell'acqua dei torrenti, « si è tanto parlato dai viaggiatori degli sbarramenti romani lungo il corso dei torrenti; ma converrà studiare bene la natura e la portata di questi antichi lavori, i quali in ogni modo non potranno darci che un criterio molto relativo per risolvere il problema odierno ». Poichè la questione va studiata specialmente dal lato economico, dovendosi risolvere il problema dal punto di vista della convenienza delle spese, che saranno più o meno rilevanti ».



UNA PIANTA SAPONARIA (« SILENE SUCCULENTA ») CARATTERISTICA SPECIE DELLE SABBIE DELLA ZONA LITTORANEA DI TRIPOLI.
(Fot. Franchi).

Per ciò che riguarda l'acqua sotterranea del primo strato impermeabile, « essa naturalmente non potrà essere utilizzata che *in proporzione più o meno piccola*, mediante mezzi comuni di elevazione. La sua quantità è limitata, e la proporzione trovasi in relazione con l'altezza di pioggia caduta per l'intera superficie del bacino, che dalle creste del Gebel va al nord, fino al mare. Essa certamente non è presentemente usufruita tutta mediante i pozzi scavati nella regione, perchè, a testimonianza di molti, vi sono sorgenti sboccanti sul mare, anche in annate a coltivazione normale, e che durante la stagione estiva non inaridiscono. E sebbene nelle annate di scarsa pioggia, e durante il periodo nel quale maggiore è l'utilizzazione dell'acqua dei pozzi nei giardini delle oasi, il livello di questa in essi scenda considerevolmente, non abbiamo mai sentito dire che sia mancata.

Tutto ciò ci dimostra che una certa proporzione di essa è allo stato presente inutilizzata, e che quindi il sistema di coltura presentemente applicato nelle oasi è suscettibile di essere esteso.

Gli studi idraulici da farsi dovranno accertare specialmente la potenza di questo strato, la sua profondità nei diversi punti della regione, perchè in tal modo l'agricoltore possa avere una guida sicura nei suoi impianti » (pag. 410).

Quanto alle acque raccoglibili in serbatoi, « saranno solamente i terreni situati vicino ai torrenti e verso i monti, che potranno eventualmente giovarsi dell'acqua raccolta in appositi luoghi di ritenuta e conservati per la stagione secca. Per la relativamente piccola quantità dell'acqua e per il suo costo, non potrà naturalmente aversi una estensione molto grande di terreni e quindi non pare presumibilmente possibile altro sistema di coltura, che quello intensivo, attualmente in azione nelle oasi ».

La Commissione ammette quindi: « possibile estendere, come già si è detto, *col sistema della macchia d'olio*, i giardini irrigui attorno al perimetro attuale delle oasi. Ed un'accesa fantasia potrebbe anche intravedere, in un avvenire più o meno lontano, la deliziosa oasi tripolina estendersi fino ai piedi del Gebel, coprendo della sua superba vegetazione di palme e d'ulivi migliaia di Kmq. *Ma ciò non è possibile*, ed anzi un indirizzo troppo spiccato in tal senso a noi sembra non scevro di pericoli » (p. 142).

Volgendoci adunque alle terre non irrigue, che potremo farne? « Il sistema pastorale non sarà possibile perchè l'ambiente fisico si oppone ad un'intensa produzione naturale di foraggi ». Restano a tentare, ritenute possibili anche senza il sussidio dell'acqua, alcune coltivazioni arboree: l'olivo, il mandorlo, il carrubbo, il fico d'India. La coltivazione aratoria dovrebbe essere imperniata essenzialmente sulla produzione di cereali e carne. L'orzo rappresenterebbe la coltivazione più importante per i terreni sabbiosi della pianura. Di altre piante potrebbero studiarsi la introduzione e l'acclimatazione.

Tutto ciò evidentemente porta alla necessità di

studi minuziosi, lunghi, pazienti, che il Governo e l'iniziativa privata potranno intraprendere, appena le condizioni politiche del territorio lo permetteranno. E prima che questi studi abbiano portato i loro frutti, ed abbiano messo in chiaro quali effettivamente debbano essere le vie per raggiungere il fine economico di una conveniente utilizzazione dei terreni *badia*, mediante i sistemi di coltura asciutta, *sarebbe grave imprudenza affollarvi capitali ed uomini*. Il popolamento adunque e la trasformazione agricola di questa zona dovranno

poste o ipotesi avanzate dai frettolosi e fantasiosi celebratori della nuova colonia. Nel trattare della possibile utilizzazione dei terreni della nostra zona si è anche parlato di sistemi di agricoltura estensiva. Si è supposto, ad esempio, che i nostri agricoltori potessero stare sulle terre nella sola stagione piovosa, in cui si svolgono le opere di coltivazione e che potessero poi abbandonarle, durante la stagione secca, ricoverandosi nei centri abitati *L'applicazione di tale sistema è anch'essa inconcepibile* Abbiamo già detto che l'attuale coltura araba

PALME SPEZZATE; CASE E POZZI DIROCCATI NEI COMBATTIMENTI, IN UN GIARDINO A SCIARA EL SCIAT.
(Fot. Tucci).

avvenire, per necessità di cose, in maniera abbastanza lenta.

Gli studi tecnico-economici dovranno essere intrapresi in base alla conoscenza completa dell'ambiente fisico, delle cui caratteristiche fondamentali ci siamo a sufficienza occupati, e di quello economico-sociale, che bisognerà compiere » (1).

La Missione non ha trascurato alcuna delle pro-

estensiva e saltuaria non riesce a trarre da una determinata superficie di suolo che un frutto tale che *sarà sempre superato dalla rendita più meschina che potrà trarsi dalla più infelice delle terre italiane* .

L'industria più facile e più conveniente, pare alla Missione che sarà l'allevamento del bestiame. « E sotto il clima della Tripolitania, e con il suo sistema orografico, che non permettono l'esistenza

(1) A questo proposito anche il prof. De Cillis, come già il prof. Trotter, che abbiamo citato, ammonisce coloro, « i quali, colpiti dall'apparente analogia esistente tra la steppa tripolina e quella dell'America meridionale, *hanno creduto possibile una utilizzazione della prima cogli stessi sistemi* che si splendida prova hanno fatto nel Nuovo Mondo; — questo, secondo noi, *è un grave errore*, sta difatti, che la steppa esiste sulla terra in condizioni *tanto differenti di ambiente*, che è impossibile supporre ch'essa possa, volendola economicamente sfruttare, venir trattata sempre nello stesso modo; ed in verità noi non sapremmo vedere *nessuna somiglianza tra la steppa tripolina e la pampa argentina*, e crediamo impossibile poter trapiantare la moderna *estancia* argentina, considerata nella sua caratteristica base, che è il sistema del prato artificiale di medica, nella pianura di Tripoli » (pag. 414).

LUNGO LA SPIAGGIA FRA TRIPOLI E GARGARESC: PALME INCURVATE E SCALZATE DAI VENTI BOREALI, CON I PRIMI PALCHI DEL SISTEMA RADICALE FUORI TERRA.

(Fot. Trotter).

di zone di coltura differenti, non è concepibile la *transumanza* degli animali, bensì il *nomadismo*, che è una cosa affatto differente ».

Sorvolando ad altre considerazioni e a tutta la parte zootecnica, pur tanto interessante, di questi studi, in cui si parla dell'utilizzazione e miglioramento delle specie animali attuali e dell'introduzione del baco da seta, dell'ape, della zebra, dell'emione, del tapiro brasiliano ecc., ci è grato di constatare come le singole relazioni particolareggiate, non meno delle *conclusioni generali* che riassumono, quasi in stile telegrafico, il ponderoso volume, confermano pienamente quelle previsioni e quelle induzioni, che avevamo formulate nella terza edizione del nostro libro (1). « L'utilizzazione della falda acquea sotterranea potrà essere fatta (nei terreni attualmente irrigui) in misura superiore a quella attuale, ma in proporzione limitata, rispetto alla intera superficie della zona », onde la coltura irrigua intensiva dovrà, per ora, « essere limitata ad una porzione relativamente piccola del territorio ». Nelle attuali plaghe dei giardini potrà aversi « in misura lenta e ristretta un infiltramento della classe degli agricoltori nostri, specialmente meridionali, e in modo pure lento e limitato potrà estendersi la piccola coltura irrigua attorno alle attuali oasi, a guisa di una *macchia d'olio* ».

Quanto alla restante zona (fuori delle oasi litoranee e dei giardini attuali) « non sarà prudente indirizzare su di essa una corrente migratoria troppo numerosa e troppo affrettata di agricoltori italiani, prima che siano in nostro possesso gli

(1) Diretto ed esclusivo dell'egregio lettore per anni ed anni dedicati a questi studi, compilando il nostro *All'ombra d'Allah e sotto il Labaro* (vol. 200 pag. di Testo, ed. dall'Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo) e più recentemente di alcune particolari indagini sull'attuale andamento dell'antica colonizzazione romana, e circa il fenomeno di un immeritabile progressivo disseccamento nell'Africa del Nord, fatto ultimamente, nei loro viaggi, da Gautier e da Gautier, nel Sahara Algerino e nel Sahara Sudanese. Non regnava ciò — nemmeno all'epoca più florida del dominio di Roma — in regione posta tra le due Sirti fu mai una vera coltura intensiva e, per, contro le infatuazioni degli incompetenti e di qualche improvvisato, sostenemmo doversi essa ritenere assolutamente l'illusione che la Tripolitania possa mai venire per i contadini italiani una economia di popolamento, dove la Grande Proletaria possa ultimamente trovare terreni e pane per quelle centinaia di migliaia de' suoi emigranti, che fino a ieri salparono per le due Americhe. — Più modesto ma più savio proposito (soggiungevamo) sarà d'*intensificare* e *industrializzare le coltivazioni attuali*, aumentando e promovendo, dopo la conquista, il vantaggio materiale e morale delle popolazioni indigene, come suggeriva il senatore Villari ai promotori della Società per lo studio della Libia. Invece di gettare capitali in progetti assurdi, *convien rassegnarsi* — come avverte Augustin Bernard per la Tunisia e l'Algeria — *al nomadismo pastorale* delle vaste plaghe steppose o desertiche, *proteggendo*, anzichè combatterli, l'allevamento del bestiame e l'*indigenato dei pascoli* e *rispettando le secolari consuetudini delle tribù interne* ». (*V. Tripolitania e Cirenaica dal Mediterraneo al Sahara*, III ediz. pag. 97-99).

elementi tecnici ed economici, la cui conoscenza è necessaria per l'impianto su quelle terre di un tipo di azienda remunerativa, col sistema di coltura asciutta mista » (pag. 504).

E noi siamo d'accordo con la Missione anche nell'ammonimento che « nello svolgere il programma d'incivilimento e di messa in valore di tutte le ricchezze naturali della Tripolitania, l'Italia avrà molto da apprendere, studiando accuratamente il meraviglioso lavoro eseguito dai francesi in Tunisia » (pag 81), e, aggiungiamo noi, nelle zone presaharine dell'Algeria. Sarebbe umiliante, oltre che deplorevole dal punto di vista economico, che certi progetti e illusioni d'incompetenti od anche certe ipotesi troppo fantasiose di scienziati, che ebbero già campo di fare la loro prova, e di dissiparsi sotto il controllo dei fatti, nelle colonie della nazione vicina, rimanessero ignorate in Italia, che arriva ultima su questo lembo dell'Africa mediterranea, e trovassero nella nostra stampa e nei nostri uomini politici la credulità facilona dei neofiti e dei profani.

Perciò non vogliamo chiudere questa rassegna senza unirci al voto della Commissione per l'impianto sollecito di una rete diffusa di numerose stazioni meteorologiche e per la fondazione sul luogo (non in Italia, ma a Tripoli) di un *Ufficio Tecnico Agrario* (v. pag. 417), poichè « i problemi tecnici da risolvere, dovendo essere di immediata applicazione pratica e non teorici, *non possono studiarsi che sopra luogo*: le stesse persone che devono dirigere tali istituzioni e lavorarvi, non possono formare la loro coltura tecnica che sul posto. Si aggiunga infine, che gli studi tecnici devono essere costantemente diretti ai fini economici, e questi non possono certamente studiarsi da lontano ». All'on. Nitti, che mostrò di avere la mano felice nella scelta dei membri della Missione, e a cui deve darsi lode di non aver cercato minimamente d'influenzarne le oggettive e sincere constatazioni, raccomandiamo il voto dei commissari, che non può non essere condiviso da ogni studioso.

ARCANGELO GHISLERI.

SIEPI DI FICHI D'INDIA.

(Fot. Tucci).

VARIETÀ: A SIPARIO CALATO.

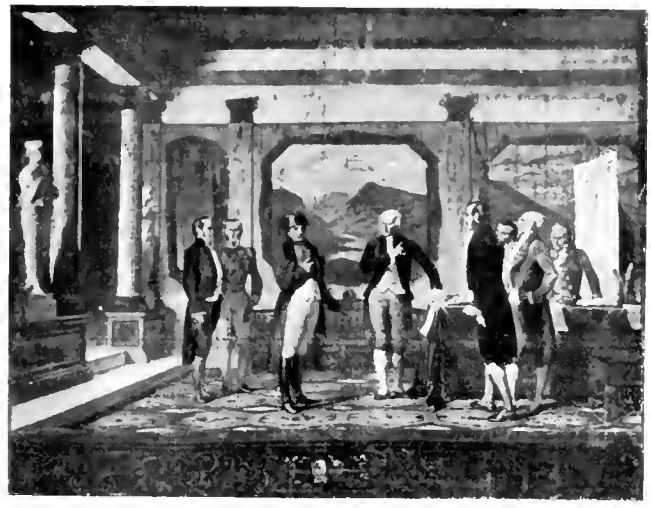
NON siamo al prologo dei *Pagliacci*: no, perchè allora non è il sipario che è calato, ma il tendone, o velario: non il telone che s'innalza lentamente arrotolandosi, ma una cortina che s'apre in mezzo e s'eleva a padiglione: non il grande quadro in cui sia raffigurato una rappresentazione simbolica d'arte o un fatto storico a gloria della città; ma un pesante drappo di velluto, spesso a grandi e ricche frange d'oro, talvolta cosparso di stelle.

Un'usanza questa dei velarî che, adottata da Wagner pel suo teatro di Baireuth, ora è penetrata in tutti i teatri, non già come novità, ma come un ritorno all'antico, perchè nel nostro teatro di prosa del '500 e lirico del '600 generalmente non avevamo teloni artistici, ma semplici tende, come le attuali, che — lusso a parte — sono poi le tende del teatro popolare di piazza, il teatro dei saltimbanchi, il teatro della *vie foraine,* delle maschere e dei burattini.

Dei burattini? Veramente i burattini, come superstiti rappresentanti delle maschere, dipingono queste nel loro teatro ed hanno il tendone... dipinto sul telone, talchè ne risulta un sipario-telone dipinto a tendone. Vedasi quello del pittore Andreotti, fatto per un teatro di burattini sorto in Firenze tra il 1895 e il 1896 a cura del Circolo degli artisti nel Palazzo Pucci. Avevano fatto le cose con grande lusso e con raffinate intenzioni i Fiorentini, e vi cooperarono i migliori artisti e letterati della città. Ricordo che vi rappresentarono fra l'altro *La morte d'Otello* di Vamba, *Il medico di campagna* di Renato Fucini; nè da prima il pubblico mancò: furono i danari che mancarono di poi per tirare innanzi col lusso incominciato... e il sipario non si alzò mai più!...

Visto che il velario ora ha sostituito il sipario-telone, noi avremmo voluto fermare sulla carta la rappresentazione di un'arte ormai scomparsa o che per lo meno non si rinnova, riproducendo tutti gli artistici sipari non solo dei maggiori teatri,

L. ANDREOTTI. LE MASCHERE ITALIANE. — PER UN TEATRO DI BURATTINI A FIRENZE. (Fot. Alinari).



BENINI: BONATI E NAPOLEONE I. — SIPARIO DEL TEATRO DI BONDENO.

ma anche dei minori, sia pel valore della pittura, sia per l'iconografia storica di avvenimenti e di persone notabili, ma per molte difficoltà sorte, pel momento ci contenteremo di un modesto saggio, anche perchè, nonostante le ricerche lunghe e laboriose, di molti importanti sipari non si è potuto trovare riproduzione qualsiasi. Così non esiste quella del sipario del teatro comunale di Ferrara, opera pregevolissima del ferrarese Francesco Migliari, rappresentante *L'arrivo di Rinaldo all'isola di Belvedere*. E a voler fotografare i sipari dei nostri vecchi teatri non è cosa sì facile per le condizioni di luce ecc. Vero è che alle nostre ricerche qualche Municipio ha risposto con squisita cortesia, facendo apposite fotografie e graziosamente inviandocele: così fecero i Municipî di Bari, di

VALERIO: LE TRUPPE ITALIANE ENTRANO IN PIOVE DI SACCO, 1866 — SIPARIO DEL TEATRO DI PIOVE DI SACCO (PADOVA

Rimini, di Cesena e di Bondeno, ai quali rendiamo pubbliche grazie, come le rendiamo a tutte le persone gentili che ci favorirono illustrazioni e notizie.

A prova e ad esempio che noi consideriamo come importante documento iconografico anche i sipari dei teatri minori, riproduciamo quelli dei teatri di Bondeno e di Piove di Sacco. Rappresenta il primo il famoso idraulico Bonati nell'atto di opporsi a Napoleone I, che voleva immettere le acque del fiume Reno in Po: opposizione sì fiera e saggia che valse a distogliere Napoleone dal progetto, nonostante che il canale fosse già scavato, come ancora si vede presso il Panaro di Bondeno.

Rappresenta il secondo l'entrata delle truppe italiane a Piove di Sacco nel 1866, ricevute dal capo della comunità e dal popolo festante. Vi si vede il principe Umberto a cavallo.

In questo nostro fuggevole saggio noi non ci occupiamo che di sipari italiani; tuttavia non possiamo tralasciare quello del teatro di Bogota, perchè opera di pittore italiano, Annibale Gatti, che fu uno specialista in tal genere di pittura. Egli ha saputo in quel sipario riunire in un tutto organico i principali personaggi delle opere più conosciute: così vedi qua Volframo del *Tannhaüser*, là Figaro del *Barbiere di Siviglia* e *Carmen* e *Otello* ecc., con grande effetto d'insieme.

È pure del Gatti il sipario del teatro Verdi di Pisa. È un episodio della vita del Goldoni, tratto dalle sue stesse *Memorie*. Siamo nel giardino Scotto di Pisa, ad un'adunanza dell'arcadica *Colonia Alfea*. Goldoni in mezzo vi recita un suo sonetto: è al banco della presidenza il Fabbri, primo ministro della Cancelleria dei Cavalieri di S. Stefano; a sinistra del Fabbri è lo storiografo di Pisa Flaminio Dal Borgo: sul davanti del quadro, in faccia al seggio presidenziale, Caterina Borghini, nipote della poetessa Maria Selvaggia: dietro a lei il poeta e giureconsulto Pio Dal Borgo, fratello di Flaminio: verso l'angolo a sinistra dello spettatore un personaggio che plaude a Goldoni: è Francesco Catelani, il traduttore di Anacreonte: intorno altre figure secondarie.

A. GATTI: IL TRIONFO DELL'ARTE LIRICA — SIPARIO DEL TEATRO DI BOGOTA.

(Fot. Alinari).

Non soltanto il Gatti, ma parecchi nostri pittori furono cercati dall'estero per la pittura teatrale. Tra questi, e tra vecchi, ricorderemo Giuseppe Migliari, figlio del ricordato Francesco: egli diede lungamente l'opera del suo pennello al teatro imperiale di Odessa, come pure in Russia l'aveva data Cosroe Dusi, veneziano, che per brio di colorito fu detto il Tintoretto moderno. Egli dipinse i sipari dei teatri imperiali di Mosca e di Pietroburgo, come prima aveva dipinto a Venezia quelli del

A. GATTI: GOLDONI ALLA COLONIA ALFEA. — SIPARIO DEL TEATRO VERDI DI PISA.
(Fot. Alinari).

teatro San Samuele e della Fenice, dei quali non esistono riproduzioni, come non esiste riproduzione di quello fatto dal Moretti pei restauri del 1854 rappresentante *Il Doge Domenico Michieli all'assedio di Tiro*. Per la Fenice si ha soltanto un'incompleta rappresentazione del così detto comodino (2° sipario per gli intermezzi), opera del pittore Giovanni Busato sul tema *Enrico Dandolo che rinunzia la corona di Costantinopoli*. Siamo nel golfo di Bisanzio: sul mare le veneziane galee: nel piano terra la statua di Costantino: al centro della scena, a cavallo, circondato dal suo seguito, Enrico Dandolo in ricco manto, col berretto ducale: colla destra mano regge il gonfalone della Repubblica di S. Marco, colla sinistra rifiuta la corona e lo scettro, che gli porgono i paggi. Dalla città gli muove incontro a cavallo Baldovino, conte di Fiandra: non lungi è Bonifazio, marchese di Monferrato: intorno elettori, uomini d'armi, popolo.

È pure del Busato il sipario principale del teatro comunale di Ravenna, raffigurante *L'ingresso di Teodorico in Ravenna*. Di esso, come del comodino dello stesso teatro, *L'apoteosi di Dante* del pittore Sebastiano Sarti di Murano, non esistono riproduzioni. Furono fatti per l'inaugurazione di quel teatro Alighieri il 15 maggio 1852 e costarono 750 scudi.

Giacchè ci è occorso di parlare di *comodini*, ricorderemo quello del Comunale di Forlì, opera del ricordato Annibale Gatti; quello del Comunale di Bologna, del Martinelli; quello del Baratta pel Carlo Felice di Genova (un *Baccanale*, argomento tratto dalla 4ª Egloga di Virgilio); ma di riproduzione non esiste che quella del comodino bolognese, che non diamo, perchè non ha nessun interesse speciale: rappresenta un vestibolo. Pel Carlo Felice

di Genova poi non abbiamo riproduzioni neppure del sipario principale, opera del genovese Fontana, rappresentante i *Giuochi panatenaici*.

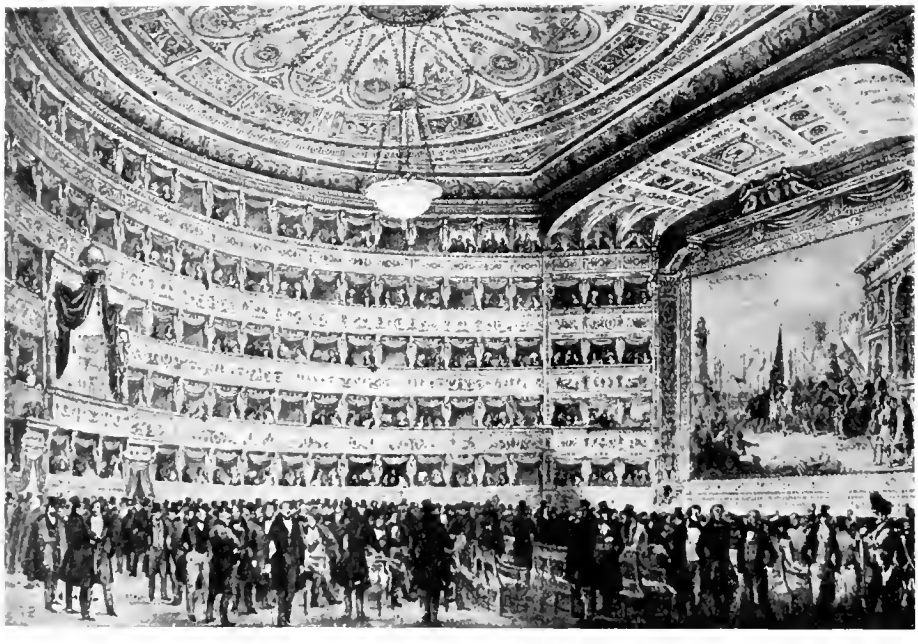
Fra tutti i comodini il più prezioso è certamente quello dell'Appiani al Teatro Filodrammatico di Milano, già Teatro Patriottico. La pittura è del 1800 e rappresenta *Le virtù che fugano i vizi*: magnifico dipinto, che si conserva gelosamente, in modo che la tela discende e ascende senza piegarsi su se stessa e viene custodita in apposita cassa di legno.

Il sipario di questo teatro è opera di Gaspare Galliani (nato a Treviglio nel 1772) e rappresenta la facciata del teatro stesso nei primi anni di sua fondazione.

Anche ricorderemo tra i comodini quello del teatro comunale di Reggio Emilia, perchè è opera di uno dei più insigni paesisti, il Fontanesi.

Il sipario del medesimo teatro è del reggiano Alfonso Chierici, il quale nella composizione della sua opera ebbe a lottare contro non poche difficoltà creategli dalla sospettosa censura, sicchè n'ebbe a soffrire l'esecuzione. Il soggetto è *L'Italia che invita le arti belle ad ispirarsi nelle glorie nazionali*: tema suggerito al Chierici da suo fratello don Gaetano, storico e paleontologo di valore. Quelle *glorie nazionali* davano, nel '35, sui nervi al ducale podestà. Di qui visioni e revisioni pel nulla osta al bozzetto. Per questo il pittore dovette ricorrere, con grave danno artistico, a sostituzioni di allegorie e simboli, quale ad esempio quello di una splendida *Italia turrita*, che si vede nel *cartone*, sostituita con un meschino *Genio delle arti*. Certamente il lavoro non è molto felice, ma la sera dell'inaugurazione del teatro (21 aprile 1857) si esagerò non poco nella critica e si trovarono mal spese le 18000 lire date al pittore come compenso; sicchè traendo argomento da un putto che sul davanti della scena sta incidendo la data dell'anno (18...) subito sprizzò il salace epigramma:

Ai piedi del sipario
Si vede un furbacchiotto
Intento solo a scrivere
Il numero *diciotto*.
Dicono ch'è il millesimo:
Balordi! esso vuol dire:
Vale diciotto lire.



INTERNO DEL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, CON PARTE DEL 2° SIPARIO DEL BUSATO: ENRICO DANDOLO CHE RINUNZIA LA CORONA DI COSTANTINOPOLI.

GIOVANNI FONTANESI: PAESAGGIO. — COMODINO DEL TEATRO COMUNALE DI REGGIO EMILIA

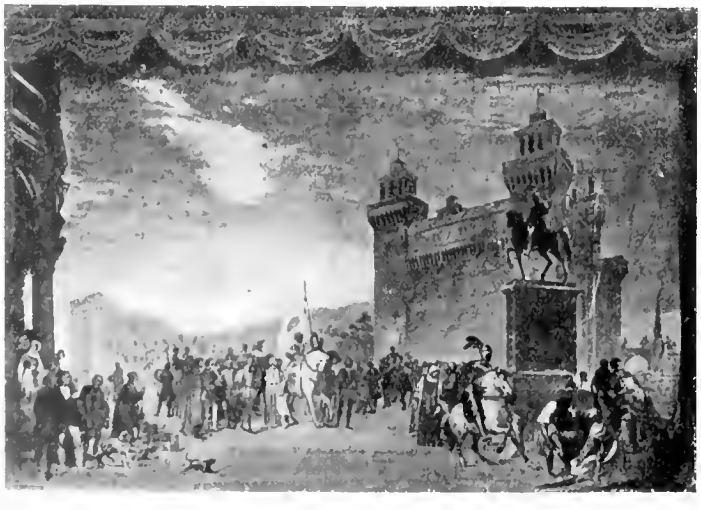
A. CHIERICI: IL GENIO DELLE ARTI. — SIPARIO DEL TEATRO COMUNALE DI REGGIO EMILIA

G. B. BORGHESI: IL TRIONFO DELLA SAPIENZA. — SIPARIO DEL TEATRO REGIO DI PARMA.

Tra le figure sono i principali poeti, artisti, storici ecc., italiani e classici, dagli antichi tempi romani ai contemporanei.

E giacchè con Reggio Emilia abbiamo ricordato uno dei maggiori teatri di tale regione, diamo senz'altro la riproduzione di sipari di altri teatri emiliani. Ecco Parma col *Trionfo della Sapienza* del pittore parmigiano G. B. Borghesi (1829). A sinistra la dea della sapienza, Minerva, è assisa in trono tra le nubi. Intorno sono i Numi e sopra, in ampia ruota, riddano le Ore. A destra è il Parnaso con Orfeo, Pindaro, Omero, Ovidio, Virgilio, Dante; da presso le Grazie e le Muse che frenano gli slanci di Pegaso: in fondo s'intravvede Tebe.

Ecco Modena che inaugura nell'ottobre 1841 il suo teatro comunale; ed il pennello glorioso del



A. MAGALOTTI: LA COSTRUZIONE DI UN TEATRO A FERRARA. — SIPARIO DEL TEATRO COMUNALE DI MODENA.

G. UGOLINI: ORFEO CHE AFFASCINA LA NATURA. — SIPARIO DEL TEATRO COMUNALE DI CARPI.

suo cittadino Adeodato Malatesta dipinge nel sipario un ricordo di storia estense. Il soggetto ne è la costruzione di un teatro in legno ordinato dal duca Ercole I a Ferrara nel 1486 per rappresentare i *Menecmi* di Plauto. Vi si vede il duca stesso ed il magnifico castello estense.

Da Modena passiamo alla vicina Carpi, che vanta uno dei più eleganti teatri d'Italia, ricco di tradi-

N. ANGIOLINI: L'APOTEOSI DI FELSINA. — SIPARIO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA.

zioni gloriose nella storia dell'arte lirica, inaugurato l'11 agosto 1861. Il sipario fu eseguito da Giuseppe Ugolini in soli 35 giorni e rappresenta *Orfeo che affascina la natura*. Tra le Ninfe sono ritratte parecchie bellezze cittadine, alcune delle quali se non sono ora più bellezze, sono però anche viventi. Carpi fu tra le prime ad usare il sipario tendone come comodino, che in velluto celeste fu trapunto di stelle dalle signore e signorine carpigiane.

Riprendiamo la via Emilia e giungiamo a Bologna, al suo famoso Bibbiena, dove s'elevò da liberali riposte in Pio IX, talchè nell'*Ernani* nome di lui era sostituito a quello di Carlo V, t i *bis* incessanti, mentre — come dice una cronac del tempo — « tutte le signore e i signori che vevano fazzoletti coll'effige di Pio IX furono ol bligati a spiegarli fuori del palco... superando nell'entusiasmo quello che fu fatto, nei tempi pa sati, a Napoleone ».

Nella vicina Rimini è uno dei più pregiati preziosi (è valutato un milione!) siparî d'Itali Esso rappresenta Giulio Cesare nell'atto in cui s per attraversare il fiume Rubicone. Il fantasma ch

ENTRATA DI CESARE AUGUSTO IN FANO. — SIPARIO DEL TEATRO DELLA FORTUNA.

prima in Italia il verbo wagneriano, che tanto splendore di luce nova diffuse pel mondo, e dove l'arte, pure nova, del dirigere surse colla bacchetta del Mariani e divenne scuola nella successione del Mancinelli e del Martucci. Autore del sipario è Napoleone Angiolini, che vi raffigurò l'*Apoteosi di Verdi guidata all'Olimpo da Apollo*.

Come si vede, il soggetto dei siparî è talvolta di allegorie, talvolta storico e talvolta misto di allegoria e di storia insieme.

Di quest'ultimo genere è, per esempio, quello del teatro comunale di Cesena: *Dante condotto dall'Italia al tempio della gloria*, del pittore cesenate Antonio Pio, fatto per l'inaugurazione di quel teatro nel 1846, anno d'entusiasmi per le speranze

appare a Cesare e che si trova nell'alto del sipari (la cosa forse meno felice del quadro) è Marte che lo invita ad attraversare il fiume. La pittura del Cognetti.

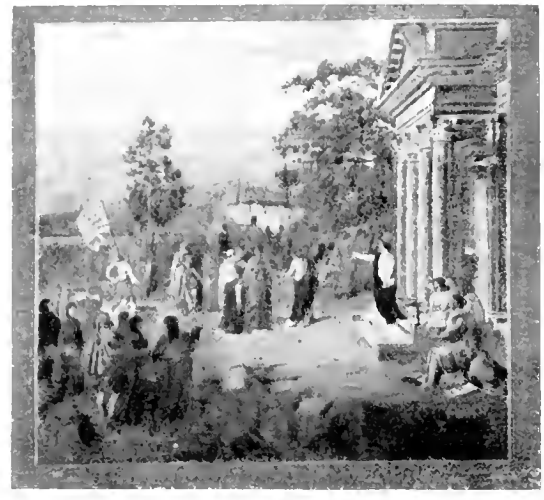
E giacchè siamo a Rimini, diamo una scappat alla vicina Fano riproducendone il sipario del su maggior teatro: *L'entrata di Cesare Augusto i Fano*.

Noi abbiamo premesso a questa rapida rassegn che essa non rappresenta che un saggio dell storia dei siparî; siamo perciò dolenti di non oc cuparci nelle Marche nè delle belle tradizioni de teatro di Senigaglia, nè della musicale Pesaro: ma così come avviene per questa regione siamo co stretti a sacrificarne altre, prendendo solo qua e

là alcuni teatri. Del Piemonte, per esempio, non daremo che il solo teatro Regio di Torino, e ci preme darlo, perchè nessuna moderna riproduzione esiste. Una rarissima incisione all'acqua tinta del Bignoli è venuta per fortuna in nostro aiuto. Rappresenta le *Nozze di Bacco e Arianna.*

Un solo sipario pure daremo di Roma: quello dell'ex-Apollo, del Fracassini, come era del Fracassini quello dell'Argentina, che si sono salvati in una Galleria, ma dei quali non esistono in commercio fotografie. Del primo abbiamo però potuto trovare una riproduzione, e la diamo.

Un magnifico sipario, che per la sua ricchezza di figure merita essere descritto, è quello del teatro Sociale di Mantova. Ne è soggetto la leggenda di Sordello nel suo ingresso trionfale in Mantova per la liberazione della sua patria dalla tirannide di Ezzelino: ed abbiamo detto leggenda, perchè gli studi storici relativi a Sordello molto hanno sfrondato intorno ad essa; ma qui non è il caso di entrare in disquisizioni storiche e pigliamo il soggetto qual'è, lasciando anzi la parola ad Antonio Mainardi, che di questo sipario pubblicò una notizia nel 1845: « Il soggetto... trascelto dalla Società dei palchettisti... fu affidato al distinto pittore Gaetano Borgo-Carrati... Nel mezzo quasi del sipario, sovra il Carroccio, da cui sventola il gonfalone della città, è figurato Sordello... circondato da dignitari, araldi paggi ecc.... A fianco di lui è il gran Maestro d'armi su bellissimo destriero... Alcune donzelle su aurata cetra cantano gl'inni della vittoria ed altre spargono fiori... A sinistra... alberi tagliati (Ezzelino, vedendo che i Mantovani non volevano arrendersi, aveva dato ordine che si tagliassero alberi e vigne)... Su apposito palco il Podestà di Mantova con due paggi portanti l'uno il volume degli statuti, l'altro la spada della giustizia: l'araldo ed i magistrati gli fanno corona, ed il Gran Cancelliere... legge una pergamena che dichiara Sordello liberatore della patria... Una moltitudine di gente intorno... Nel fondo le mura di Mantova gremite di popolo... ».



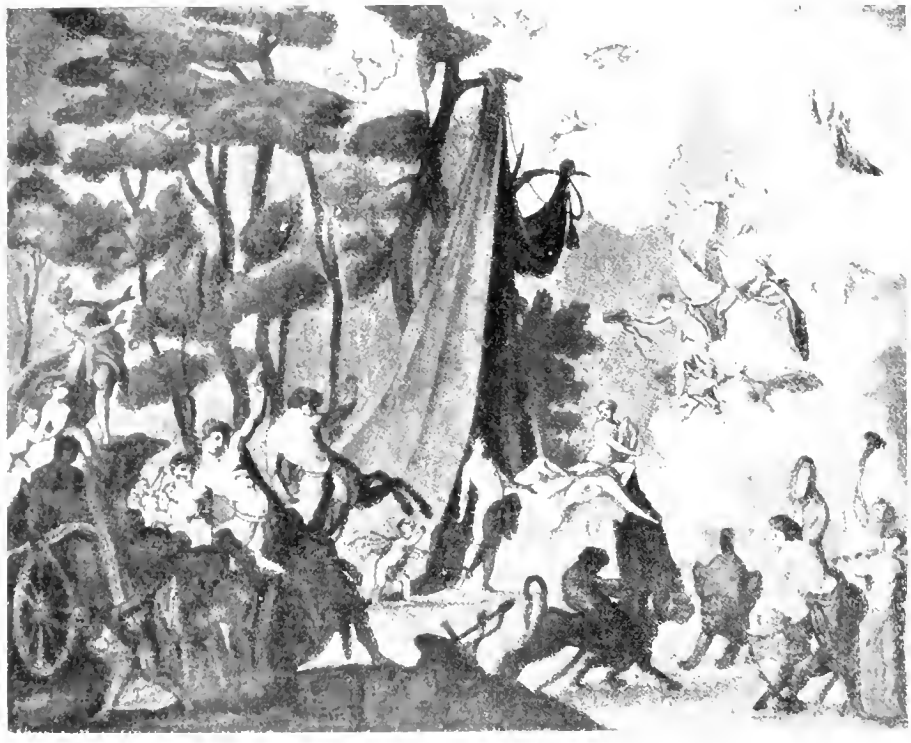
A. PIO: DANTE AL TEMPIO DELLA GLORIA. — SIPARIO DEL TEATRO COMUNALE DI CESENA.

COGNETTI: CESARE CHE PASSA IL RUBICONE. SIPARIO DEL TEATRO VITTORIO EMANUELE DI RIMINI.

Altro sipario di soggetto medioevale è quello del teatro Piccinni di Bari. Esso rappresenta il Torneo dato in Bari da re Manfredi il 25 agosto 1258 in onore di Baldovino, imperatore di Costantinopoli. È opera del pittore Michele De Napoli. I personaggi della scena sono:

1° Gruppo (Baldacchino imperiale): Re Manfredi (in piedi, colla sinistra sull'elsa): Elena degli Angeli, seconda moglie di Manfredi, Baldovino imperatore.

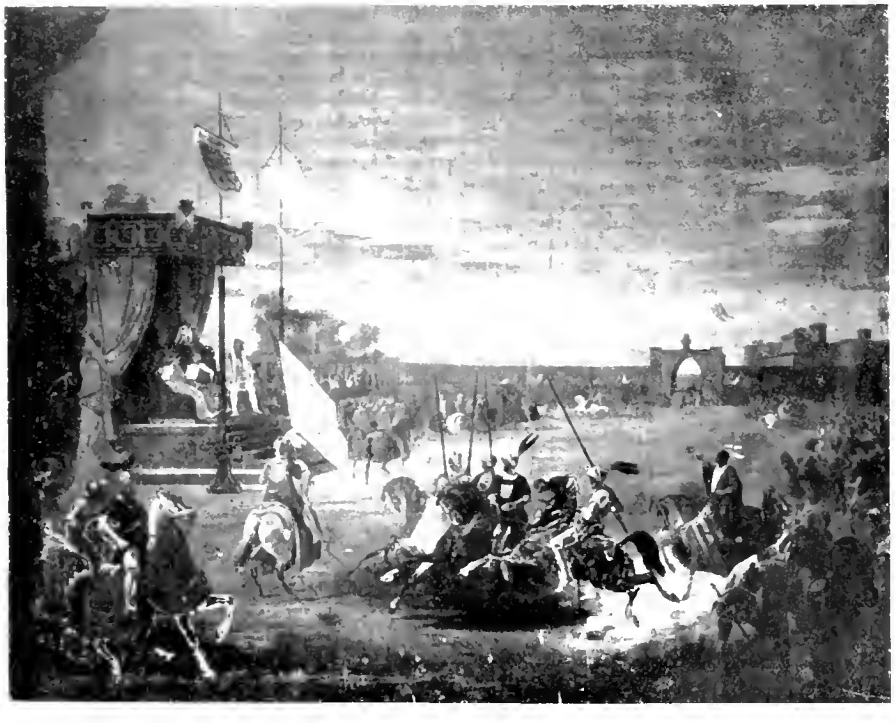
2 Gruppo (Mantenitori del campo): Messeri Loffredo di Loffredo, Tancredi da Ventimiglia, Corrado da Spatafora.



B. GALLIARI: POMPA NUZIALE E BACCO CON ARIANNA — SIPARIO DEL TEATRO REGIO DI TORINO.

C. SARC. TRACASSINI: SIPARIO DELL'EX TEATRO APOLLO DI ROMA.

DICO-ARAIT. IL TRIONFO DI SORDELLO. — SIPARIO DEL TEATRO SOCIALE DI MANTOVA.



M. DE NAPOLI. UN TORNEO DI RE MANFREDI. — SIPARIO DEL TEATRO PICCINNI DI BARI.

Fot. Anonelli-M[illegible]

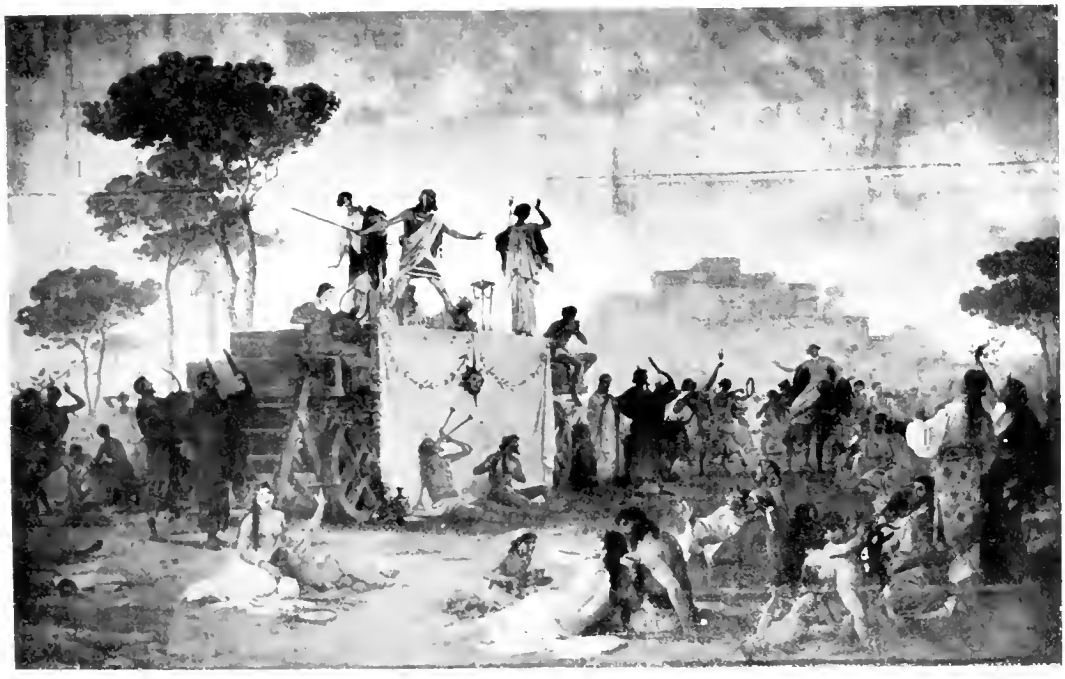
G. MANCINELLI — I POETI AL LIMBO. — SIPARIO DEL TEATRO S. CARLO DI NAPOLI.

G. SCIUTI — L'INCORONAZIONE DI RUGGIERO. — SIPARIO DEL TEATRO MASSIMO DI PALERMO.

3 Gruppo: Avventurieri che tennero la sfida, Guardie del Re.

4 Gruppo: Marchese Luigi Alossa, regio governatore della provincia e lo storico Giulio Petroni.

Anche il più bel teatro d'Italia (il Massimo di Palermo) ha un sipario di imponente ricchezza di figure, in una grandiosa solennità della storia medicevale siciliana: *L'incoronazione di Ruggiero.*



BERTINI E GASNEDI: LE ORIGINI DEL TEATRO. SIPARIO DEL TEATRO DELLA SCALA DI MILANO.

Giuseppe Sciuti magistralmente vi dipinse la sontuosa reggia normanna, scintillante d'oro a mosaico; e il biondo sire Ruggiero esce col corteo immenso tra legati e cavalieri, con grande numero di cavalli dalle ricche gualdrappe, tra soldati nella pompa delle armature, tra la moltitudine del popolo dagli svariati costumi, greci, arabi, normanni, siciliani ecc.: tutta una festa di luce e di colori che abbagliano ed affascinano.

Noi non ci partiremo dal Regno delle due Sicilie senza ricordarne l'antica capitale, riproducendo il sipario del S. Carlo di Napoli. È opera di Giuseppe Mancinelli e fu eseguito in occasione del rifacimento del teatro nel 1844, anno in cui il teatro risorse a nuova vita dopo l'incendio del 1816. Nello sfondo, in alto, è il *Limbo* coi poeti Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, ai quali è condotto Dante da Virgilio. Ai lati eroi e filosofi dell'antichità. In basso i nostri più grandi artisti: Giotto, Michelangelo ed altri.

Al teatro S. Carlo di Napoli nella storia del nostro melodramma non può stare accanto per gloriose tradizioni se non quello che anche a' di nostri gode la fama del primato: la Scala di Milano. Il suo sipario dipinto per l'inaugurazione (3 agosto 1778) era di Domenico Riccardi, lo stesso pittore che fece quello del ex-teatro Cannobiana (ora Lirico). Il primo rappresentava *Il Parnaso* e il secondo *Il trionfo di Bacco.* Dell'uno e dell'altro non rimangono che degli avanzi, di proprietà del Comune di Milano. L'attuale sipario della Scala venne inaugurato la sera del 7 maggio 1862 in occasione dei restauri fatti eseguire dal Governo Nazionale. Esso rappresenta l'*Origine del teatro,* o le *Farse Atelane,* e fu dipinto dai pittori Bertini

e Gasnedi: magnifico sipario per vivacità di scena e di colori, anch'esso ormai spodestato dal moderno velario.

In questo rapido saggio storico-iconografico intorno ai sipari noi, come il lettore avrà veduto, non abbiamo seguito un ordine prestabilito, ma abbiamo notato e riprodotto quanto si presentava man man alla nostra mente e ci veniva fatto di trovare nelle non facili nè sollecite ricerche a traverso i teatri d'Italia Così ora il lettore ritornerà col teatro Verdi di Padova in quel medioevo, di cui altri sipari ci hanno dato momenti storici, come abbiamo veduto.

che nelle 400 figure che lo popolano nessuna rappresenta questa o quella persona contemporanea, eccetto la figura del Veli, compagno del pittore; ma lo stesso Caffi, che forse per opportune ragioni allora nascose la verità, in un articolo del giornale *Il Bacchiglione* del 1884 scrisse invece — conforme il vero — che « nel telone fra le cento e cento figure ravvisiamo le care immagini di artisti, letterati e poeti di quell'epoca generosa; sono fra esse Aleardi, Cironi, Prati, Dall'Ongaro, Fusinato, Jappelli (l'architetto del teatro), Paoletti, e vi aggiunse pure Gazzotto la propria figura ».

Quando al principio di questo scritto abbiamo

V. GAZZOTTO - LA FESTA DEI FIORI. — SIPARIO DEL TEATRO VERDI DI PADOVA.

(Fot. Minotti).

È rappresentata in tale sipario quella *Festa dei fiori* che fu sì popolare nel medioevo, specialmente nelle città della Marca Trevigiana: dicevasi anche *Festa del carroccio*, perchè questo trionfale carro di guerra, sul quale sventolava il gonfalone della città, figurava come parte principale, anzi integrante, del corteo e della profumata battaglia... di fiori e di frutta. Vi concorrevano tutti i cittadini, dagli uomini d'arme e di toga alle corporazioni dei mestieri, dalle dame dell'aristocrazia alle umili fanciulle del popolo.

Tale è il soggetto dipinto dal padovano Gazzotto nel 1856 pel Teatro Nuovo (ora Verdi) di Padova. Nella prima descrizione pubblicatane dal Caffi nell'anno stesso di sua inaugurazione è detto

nominato i teatri delle maschere, avremmo anche potuto mettere un sipario che ad esse si collega: quello dell'antico teatro Duse (ora Garibaldi) di Padova, ma siccome in esso una sola maschera... senza la maschera... vi figura, così abbiamo preferito non disgiungerlo, per ragione d'unità di luogo, dall'altro della stessa città or ora descritto. La maschera... senza maschera, perchè a viso scoperto, è quella di *Sior Giacometto* stupendamente incarnata da Luigi Duse (nonno di Eleonora) in costume così descritto nei *Comici italiani* dal Rasi, che gentilmente ci fornì la riproduzione del sipario illustrativo: « Parrucca nera liscia con codino, due segni alle sopracciglia, fazzoletto bianco al collo, giubba turchina, panciotto goldoniano a

fiori, calzoni rossi, calze bianche, scarpe nere con fibbie ». Nel sipario che riproduciamo si vede al centro in tale costume Luigi Duse, contornato dagli altri di sua famiglia nei costumi della *Figlia del reggimento.* Davanti a questo sipario calato usava il Duse venire negli intermezzi ad intrattenere brillantemente il pubblico, che ne cavava matte risate a sentire da lui spifferati anche tutti gli interessi della sua famiglia!...

Anche al principio di queste nostre peregrinazioni pei teatri, alla ricerca di sipari artistici, abbiamo notato che nel '500 e nel '600 questi generalmente non esistevano; tuttavia in qualche principesco teatro il sipario artistico non mancò. Così il teatro Mediceo di Firenze, che diede la culla al melodramma, ebbe un telone dipinto di sommo pregio, la cui riproduzione anche dobbiamo alle premurose ricerche del prof. Luigi Rasi, che ci procurò altresì la descrizione illustrativa dalla cortesia del direttore del Gabinetto di stampe e disegni delle RR. Gallerie Fiorentine, il prof. Nerino Ferri. Ad entrambi la nostra gratitudine pel prezioso contributo.

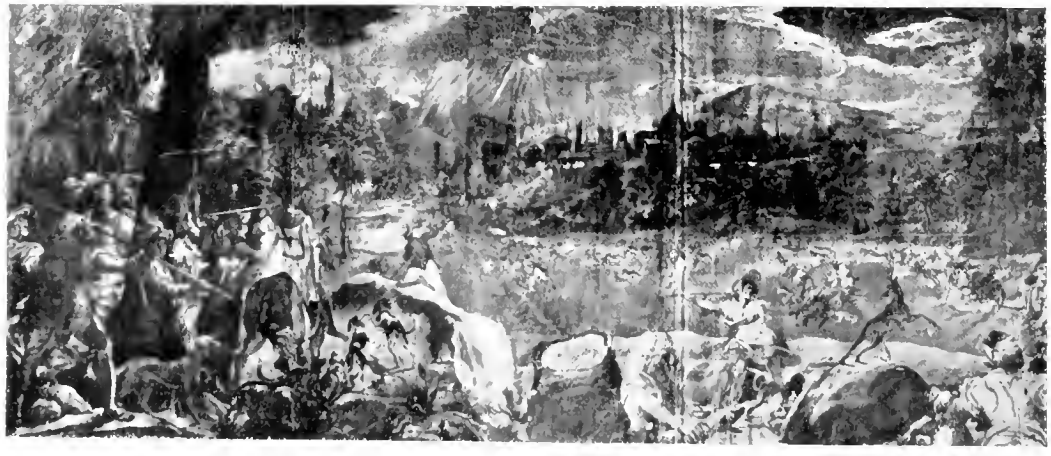
La fotografia è tratta dal bozzetto-cartone di Federico Zuccheri e rappresenta *La caccia del cervo:* nel fondo è la veduta ideale di Firenze. Tale bozzetto è condotto (trascriviamo la descrizione dello stesso prof. Ferri) a penna, bistro e tempera su carta tinta. In basso lo Zuccheri vi ha messo il nome e la data così: *Federicus Zuccarus Fa. A. S. 1565. Aetatis suæ [sic] XXV.* Si sa per tradizione avere il cartone servito per il telone del teatro Mediceo. Venne acquistato nel 1780 dal Granduca Pietro Leopoldo I presso Lamberto Gori, al quale era pervenuto per legato da Ignazio Hugford. Tale bozzetto porta nella collezione fiorentina il n. 11074.

SIPARIO DEL VECCHIO TEATRO DUSE (ORA GARIBALDI) A PADOVA.

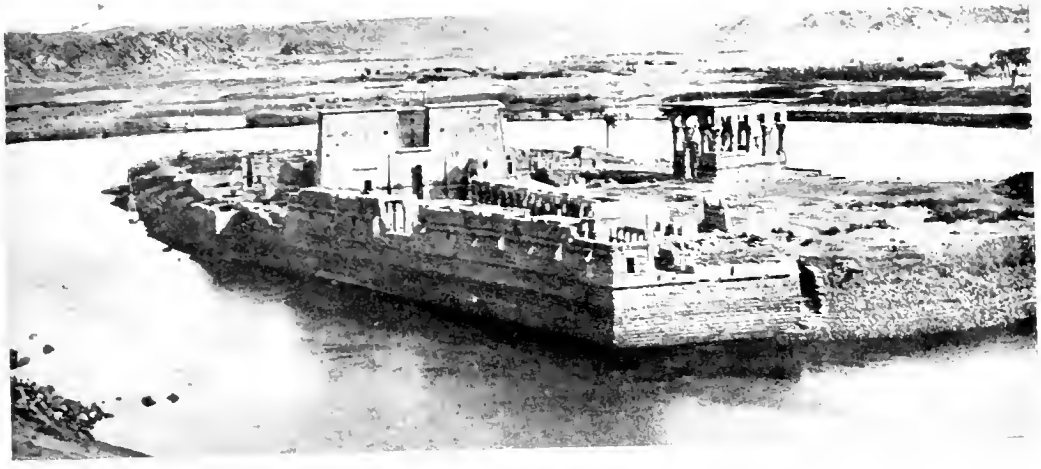
Per gli altri teatri di Firenze le nostre ricerche non hanno dato favorevole risultato. Il sipario del Niccolini rappresenta *La calata di Carlo VIII,* ma non ne esiste fotografia. Quanto al teatro della Pergola nessuno più si ricorda d'altro telone che non sia il velario; e nessuna stampa, od altra riproduzione, potemmo rinvenire nelle biblioteche di quello eseguito da Luigi Ademollo per incarico avutone dall'Accademia degli Immobili nel 1814. In un'anonima descrizione del tempo si legge che nel « gran sipario (come preannunzia delle teatrali rappresentanze) si vede la gran *Pompa circense* che soleva appunto precedere i romani spettacoli ».

Da questo piccolo saggio noi abbiamo tratto ammaestramento di quale grave pondo sarebbe anche la sola descrizione, quando non si riuscisse ad avere la riproduzione iconografica dei sipari di tutti i teatri d'Italia; ma se chi ha a cuore le cose per la patria pensasse che il raccogliere in un volume questa manifestazione dell'arte sarebbe opera monumentale per la storia dell'arte stessa, certo verrebbe in aiuto di chi si accingesse al lavoro con quella paziente costanza che ha guidato noi nelle presenti ricerche e che certo non ci verrebbe meno, se coadiuvati, in più vasta impresa.

LUIGI TORRI.



F. ZUCCHERI: LA CACCIA DEL CERVO. — BOZZETTO PEL SIPARIO DEL TEATRO MEDICEO A FIRENZE (1565). FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.



L'ISOLA DI FILE PRIMA DELLA COSTRUZIONE DELLA DIGA DI ASSUAN

CRONACHETTA ARTISTICA.

DALLE RIVISTE ESTERE.

L'isola di File. — Il tempio di Iside che sorge in quest'isola, fino ad ora era circondato dall'acqua per circa un metro di altezza. Ma l'anno scorso venne innalzata presso Assuan una nuova diga alta sette metri per potere alla fine di novembre raccogliere l'acqua del Nilo come in un grande lago e rilasciarla alla fine di aprile quando incomincia nell'Egitto il periodo di siccità L'isola di File resta quindi, durante questi mesi, più o meno profondamente sott'acqua e il tempio viene sommerso fino ai capitelli delle colonne.

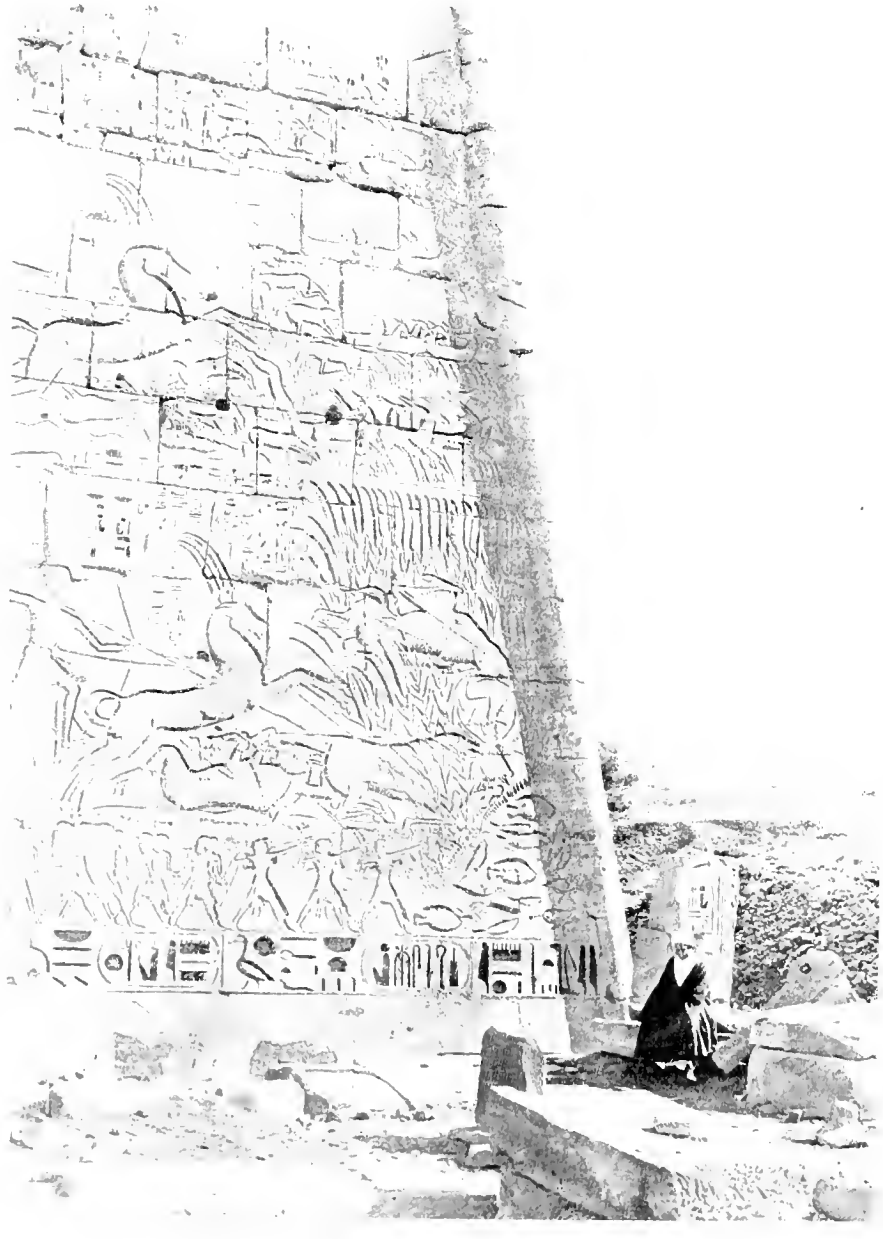
La prima delle nostre illustrazioni mostra l'isola di File durante l'abituale altezza del Nilo, la seconda l'isola stessa dopo la costruzione della nuova diga. L'acqua ha già recato i suoi effetti: il colore brillante e roseo della pietra s'è ora fatto grigio e si prevede la scomparsa del tempio, essendo impossibile che le muraglie costruite di materiale scadente abbiano a resistere alla corrosione delle acque.

Così l'opera della civiltà ha dovuto sacrificare il vetusto monumento egiziano.

(Dall'*Illustriert Zeitung*).

L'ISOLA DI FILE COME APPARE ORA.

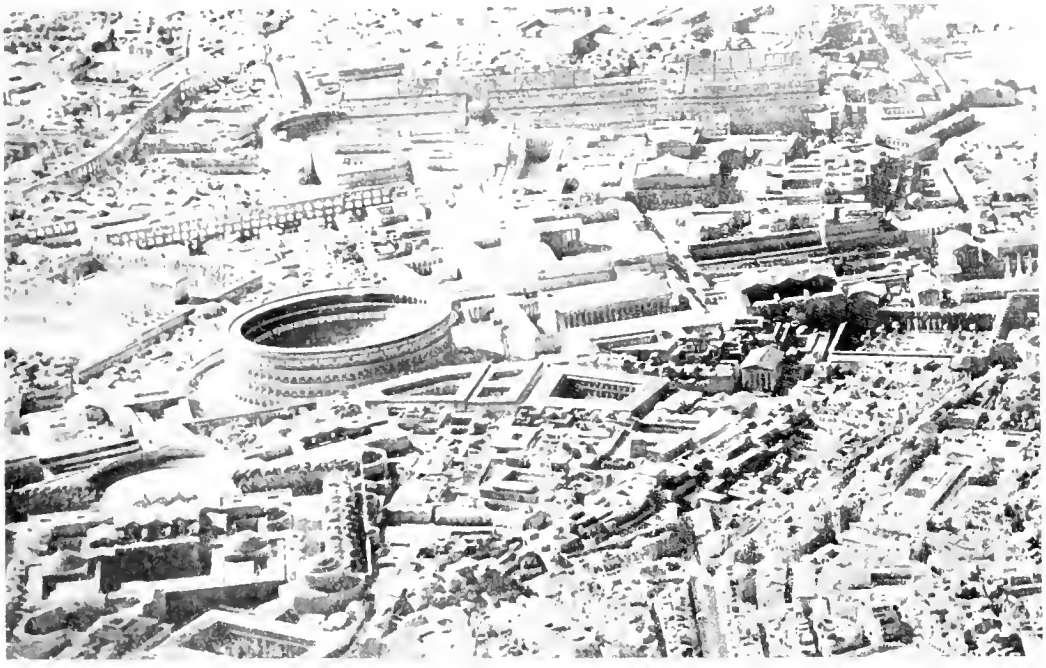
Il tempio di Ramsete III a Medinet-Habu. — È considerato come uno dei migliori esemplari ora esistenti del bassorilievo egiziano e ci rappresenta Ramsete III in due scene di caccia: quella del daino, di cui pare abbia fatto buona presa, nella parte superiore, e quella del bufalo selvatico nell'inferiore. Più sotto sono raffigurati parecchi cacciatori con archi e frecce.



MEDINET-HABU — ANGOLO DEL TEMPIO DI RAMSETE III.

Il tempio di Ramsete III nella pianura di Tebe fu innalzato 1200 anni circa avanti Cristo.

(Dalla *Sphere*).



P. BIGOT — PIANTA IN RILIEVO DI ROMA ANTICA.

Una pianta di Roma antica. — Nel recente congresso archeologico di Roma ha destato grande interesse un'opera francese: la pianta in rilievo della città antica dell'architetto Paolo Bigot.

E' alla scala di 1:400, misura undici metri di lunghezza e sei di larghezza e rappresenta la città come era nel IV secolo, la *Roma aurea* con le terme di Tito, Traiano, Caracalla, Diocleziano e Costantino.

E' un lavoro che è costato denaro, studi e fatiche, ma la tenacità dell'autore è stata compensata dal pieno successo ottenuto. Turisti, archeologi, artisti, tutti s'accordano nel riconoscere che la precisione scientifica uguaglia il valore estetico.

L'hanno lodata nel congresso stesso Hülsen, il maestro degli studi topografici latini, Claretie nella sua *Vie à Paris*, Mgr. Duchesne nel *Figaro* e lo storico Ferrero in un giornale francese. La Francia, orgogliosa dell'opera e desiderosa di possederla, per mezzo dei suoi più autorevoli giornali sta raccogliendo sottoscrizioni per avere i mezzi di fissare in metallo il grandioso rilievo.

(Da *L'Art et les Artistes*)

NOTIZIE.

Esposizione al Circolo Artistico di Roma. — Da qualche tempo a questa parte l'Associazione artistica internazionale di Roma ha iniziata una serie di esposizioni sociali a tema obbligato, alle quali gli artisti partecipano e il pubblico accorre con grande interesse. Ad una prima esposizione di ritratti, è seguita ora una mostra di « *Animali, fiori e frutti* », cui terranno dietro nei prossimi mesi un'esposizione umoristica e una raccolta dei più pittoreschi luoghi della città eterna destinati prima o poi a sparire.

Non si tratta di grandi mostre artistiche, ma, nell'ambiente aristocratico del glorioso circolo di via Margutta, le opere collocate con semplicità e con fine gusto sembrano acquistare un più intimo significato di bellezza.

Sarebbe certamente eccessivo dire che non si possa fare di meglio, e anzi l'esperienza dovrebbe insegnare, e insegnerà certamente, a bandire dalle esposizioni future quelle manifestazioni del facile dilettantismo che, riprovevoli sempre, sono tanto più da condannare in una mostra la cui ristrettezza impone speciali obblighi di severità e di aristocrazia nella scelta.

Ma non è meno vero che può bene aspirare al favore del pubblico una esposizione, la quale vicino ai bei quadri di azalee del Simonetti, alle *Dalie* del Soldatico, di una evidenza forse un poco brutale, ma perfetta, al magnifico *Vaso rosso* del Noci, agli splendidi *Anemoni* e al delizioso *Convolvulo* di Vittorio Grassi, ai ben noti *Leoni* e alle *Tigri* di G. A. Sartorio, può raccogliere manifestazioni d'arte così diverse, originali e complesse, come le metallografie della signora Venturi, i velluti impressi della signora Hermanin e i bellissimi vetri colorati di Hans Lerche.

IN BIBLIOTECA.

PIONIERI ITALIANI IN LIBIA — Relazioni dei Delegati della Società Ital. di Esplorazioni Geografiche e Commerciali di Milano; con 140 illustr. — Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1912. — Bene ha provveduto la Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi a pubblicare queste relazioni dei delegati della Società d'Esplorazioni di Milano, diligentemente raccolte dal Segretario attuale Dr. G. De Luigi. Esse risalgono al quindicennio, che va dal 1880 al 1896, ma sono documenti ancora oggi preziosi, poichè di poco o nulla hanno cambiato quelle regioni. La spedizione in Cirenaica e in Tripolitania del Camperio (1880 e 1881), la visita al porto di Tobruk dello Schweinfurt (1883), lo studio sullo snussismo del P. Longo (1884), gli scritti del Mamoli da Derna, del Bettoli su Tripoli (1882), del Kraus su la città di Ghat (1881), del Bencetti su Bengasi (1895), formano ancora oggi una fonte copiosa di cognizioni e di testimonianze, degna di essere consultata; mentre rivendicano alla Società di Esplorazioni milanese (come osserva il sen. Vigoni nella prefazione) il meritato tributo di lode, che si deve a' suoi pionieri ... di vent'anni fa.

A. G.

F. J. GOULD — *All'entrare nel Mondo*: lezioni di morale per i fanciulli. Versione dall'inglese, a cura e con Prefazione di Ferdinando Martini — Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913.

CESARE DA L'OLMO — *Ugo e Parisina*: tragedia in quattro atti, con disegni di Augusto Calabi Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1912.

Die Ehebrecherin vor Christus, *Gemälde von Rembrandt*: offener Brief an Dr. ABRAHAM BREDIUS über die Echtheit dieses Gemäldes — Paris, Charles Sedelmeyer, 1912.

Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts, publiés et annotés par M. LOUIS TUETEY. Tome Premier (1er Septembre 1793 - 30 Frimaire an III) — Paris, Imprimerie Nationale, 1912.

CONTE WITTE — *La guerra col Giappone*: risposta al generale Kuropatkin (già proibito in Russia, permesso con rescritto imperiale posteriore). Traduzione dal russo del tenente Natale Pentimalli — Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913.

GUIDO LEONCAVALLO — *Signora della Bellezza* — Loreto Aprutino, Stab. Tip. del Lauro, 1912.

A. LANCELLOTTI — *Storia aneddotica della Réclame*: con 100 illustrazioni in tavole fuori testo — Milano, Dott. R. Quintieri editore, 1912.

GIORGIO DEL VECCHIO — *Le valli della morente italianità*: *Il « Ladino » al Bivio* (dalla « Nuova Antologia », 1° novembre 1912) — Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1912.

NICOLA TERZAGHI — *Miti e leggende del mondo greco-romano*: manuale di letture mitologiche ad uso delle scuole medie classiche, con 37 tavole fuori testo in fotozincotipia e 3 illustrazioni intercalate — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron editore.

Annuario Italiano delle Arti Grafiche: anno XII, gennaio 1913 Firenze, Stab. della Soc. Tipografica Fiorentina.

DOTT. GINO MODIGLIANI — *Psicologia Vinciana*, con prefazione di Enrico Ferri — Milano, Fratelli Treves editori, 1913.

Almanacco del « Coenobium » pel 1913: confessioni e professioni di fede (120 collaboratori) — Lugano, Casa editrice del « Coenobium », 1913.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

M. T. M. *La più antica ed importante casa del genere in Italia.* 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO RICOSTITUENTE DEL SANGUE

NOCERA-UMBRA

(SORGENTE ANGELICA)

ACQUA MINERALE DA TAVOLA

VOLETE LA SALUTE?... BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT

ipernutritivo e migliore ricostituente

½ latta L. 4,50 ◆ ¼ latta L. 3,—

Farmacie Deposito Generale: 12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTI ELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

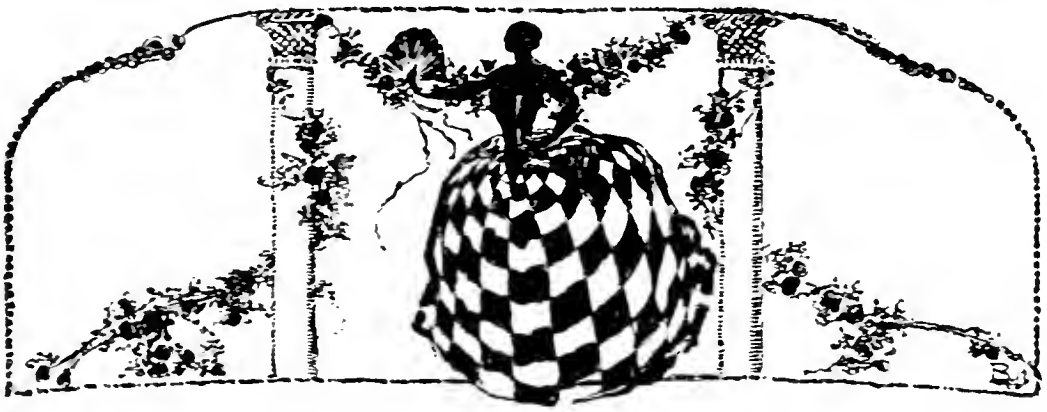
Vol. XXXVII N. 219

EMPORIUM

MARZO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



Direzione ed Amministrazione

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.3

Sirolina „ Roche „

di comprovata efficacia in

Catarri Bronchiali

Tossi catarrali, Tosse asinina,

Influenza.

Si acquista nelle Farmacie

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa
di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor.
Moderna ...rino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar
Venezia 190[illegible]

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 8, MILANO

Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita = Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS
Specialità KOH-I-NOOR

Eugène Laermans : Fine d'autunno.

EMPORIUM

VOL. XXXVII. MARZO 1913 N. 219

ARTISTI CONTEMPORANEI: EUGÈNE LAERMANS.

Ai cortesi e fedeli miei lettori ho presentato, su queste medesime pagine, l'uno dopo l'altro, a seconda che sull'opera loro veniva richiamata l'attenzione del pubblico italiano da questo o quel quadro di spiccata importanza esposto alle mostre internazionali di Venezia o di Roma, alcuni dei campioni più caratteristici e significativi della tanto varia e così interessante pittura belga dei giorni nostri.

È così che essi hanno appreso a conoscere, nelle loro tendenze estetiche e nel complesso della loro opera, tanto Émile Claus, l'osservatore sereno chiaroveggente e naturalisticamente lieto ed il riproduttore di sapientissima efficacia luminista dei vasti campi di biade, che il vento piega ed il sole imbiondisce, dei limpidi corsi d'acqua, che le mandre di buoi lentamente attraversano a guado, e dei boschi arrugginiti dall'autunno ed incendiati dal tramonto, quanto Albert Baertsoen, il rievocatore poeticamente suggestivo delle silenziose piazze, dei placidi canali rispecchianti il cielo, dei solitarii viali arborati delle piccole e melanconiche città morte del Belgio; tanto Léon Frédéric, il quale dalle figurazioni minute e un po' secche della vita reale della plebe sulle pubbliche strade o fra le pareti domestiche ama passare alle affollate e tumultuose composizioni allegoriche, quanto Alfred Delaunois, non meno abile nel penetrante studio psicologico delle facce umane che nella rappresentazione, soffusa delicatamente di misticismo, degl' interni delle chiese gotiche, nelle ore in cui vi mormora, umile e fervida, la preghiera dei fedeli; tanto James Ensor, mettitore in iscena bizzarramente immaginoso di maschere scheletri e diavoli, tra fiori variopinti e conchiglie luccicanti, quanto Ferdinand Khnopff, le cui muliebri figure simboliche dal sorriso enimmatico e dallo sguardo di sogno, esercitano un fascino sottile ed affatto speciale sugli aristocratici spiriti raffinati.

EUGÈNE LAERMANS. AUTORITRATTO.

Vi è, però, tra gli artisti belgi che più di frequente

tenersi lontano da molti di quegli svaghi che distraggono più o meno dallo studio gli altri giovani, egli, sia all'Accademia sia a casa, lavorava di continuo, accumulando instancabilmente disegni su disegni, bozzetti colorati su bozzetti colorati. Le ore poi che pei suoi condiscepoli erano di riposo o di sollazzo, egli soleva consacrarle a lunghe ed appassionate letture di volumi letterarii di scrittori francesi del secolo decimottavo ed in ispecie del secolo decimonono, fra i quali il suo preferito divenne ben presto il poeta dei *Fleurs du mal*, la cui amarezza pessimistica e perversa, destinata ad esercitare su lui per abbastanza lungo tempo un'influenza dominante, gli suggerì una serie di strambi ed un po' sovraccarichi disegni simbolici, che può a buon diritto considerarsi come la sua prima opera concreta complessa ed eseguita di proposito deliberato.

EUGÈNE LAERMANS: LA PICCOLA GUIDA DEL CIECO (PASTELLO).

In quanto ad esordire in pubblico, non vi si decise che a ventisette anni. Si era nel 1891:

EUGENE LAERMANS - IL CIECO E IL PARALITICO.

EUGENE LAERMANS - IL MORTO.

EUGÈNE LAERMANS: IL RIGAGNOLO.

EUGÈNE LAERMANS: LA PASSEGGIATA DOMENICALE NEL VILLAGGIO.

accettando l'invito di partecipare ad una mostra, del resto quasi clandestina, di un circolo artistico brussellese di assai scarsa notorietà, vi mandò due quadri di soggetto contadinesco, uno schizzo a carboncino di satanica ispirazione baudelairiana ed una collezione di acqueforti, di cui si sarebbe quasi detto che erano disegnate sulla verniciata lastra metallica con la punta di un chiodo ed alle quali, negli anni seguenti, doveva aggiungerne

Le due tendenze continueranno, per qualche anno ancora, a cozzare nella sua mente ed a rispecchiarsi a vicenda nelle sue opere di disegnatore d'incisore e di pittore ad olio ed a pastello, finchè, a poco a poco, esse riusciranno a completamente fondersi ed armonizzarsi, coll'eliminarsi successivo degli elementi di troppo spiccato carattere letterario e col perfetto svilupparsi invece degli elementi di indole essenzialmente pittorica. E, mentre la

EUGÈNE LAERMANS: LA TERRA PROMESSA.

parecchie altre di sempre più sicura più vigorosa e più originale composizione.

In queste prime prove, non prive di un certo interesse per la loro stessa fattura brusca e per l'esacerbazione spirituale che rivelano nel giovane autore, Eugène Laermans dimostrasi ancora incerto sulla via da seguire e l'osservatore del vero, che è in lui e che già a sufficienza rivelasi abile e perspicace, benchè fin troppo proclive a deformare, con mordace compiacenza, ciò che la natura presenta ai suoi sguardi, si fa spesso e volentieri prendere la mano dal fantasticatore letterarieggiante,

concezione dell'opera, col progressivo rasserenarsi rassegnato dello spirito dell'artista, perderà l'agrume eccessivo dei primi tempi, pure rimanendo quasi sempre triste dolorosa e drammatica, la tecnica se ne farà sempre più elaborata sapiente e savorosa, riuscendo a trovare quelle luminose trasparenze di firmamenti fra temporaleschi ammassi di nuvole, quelle cupe verdezze di prati sotto calcinose muraglie bianche, quei liquidi specchi d'acque bigiognole, che, in alcune tele davvero magistrali della piena maturità del suo talento di pittore, creano cromatiche armonie in sordina, rotte tal-

EUGENE LAERMANS - IL CIECO

EUGENE LAERMANS - L'UBRIACO

EUGÈNE LAERMANS : LA TRIBÙ PROFETICA.

EUGÈNE LAERMANS: VERSO IL RIPOSO.

Eugène Laermans: Gli emigranti.

EUGENE LAERMANS - IL BAMBINO MALATO (ACQUAFORTE).

EUGENE LAERMANS - IL NEONATO (ACQUAFORTE

volta da un'inattesa nota squillante di rosso o di ranciato, le quali sono proprio fatte per procurare alle pupille una gioia raccolta ma intensa.

* * *

Il morto, Funerale proletario, I mendicanti, Gli intrusi, L'ubbriaco, Vecchi ruderi, Il cimitero di campagna, Gli emigranti, Il cieco ed il paralitico, Sera di sciopero, Panico in tempo di guerra: ecco alcuni dei quadri meglio riusciti e più rappresentativi di Eugène Laermans e basta leggerne i titoli, l'uno dopo l'altro, per persuadersi di quanto tetra e spietata sia la visione che della natura e dell'umanità si compiace di darci, con implacabile pessimismo, questo pittore fiammingo, il quale par quasi che altro non si proponga che di suscitare in noi ora un fremito d'indignazione per le infermità per le privazioni e per le sofferenze che una misteriosa ed inflessibile deità, sorda ad ogni compassione, infligge alle miserevoli creature a cui si direbbe che non abbia dato un corpo ed un'anima che soltanto per farle soffrire doppiamente, ora un brivido di terrore al pensiero delle sanguinose vendette, con le quali le anonime turbe proletarie, sguinzagliate dalla rivolta, si rifaranno, nelle ore torbide della rivendicazione dei loro diritti conculcati, delle ingiustizie e delle prepotenze fatte da secoli pesare su esse dalle altre classi sociali, ed ora anche un amaro cachinno dinanzi alle grottesche deformazioni che ad uomini donne e bambini procurano il lavoro gravoso dei campi, le malattie ereditarie, gli appetiti disordinati e viziosi.

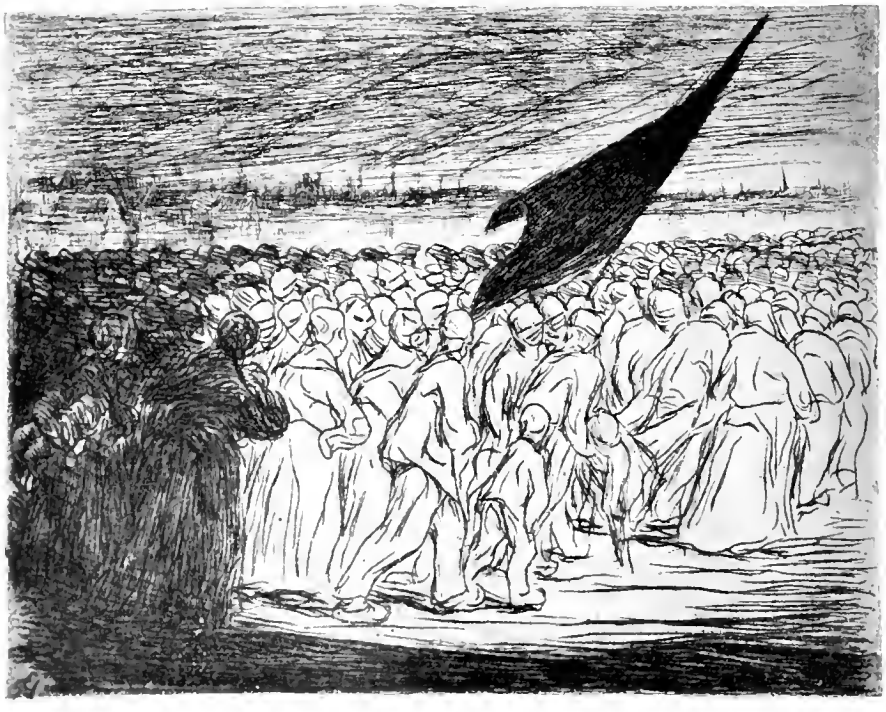
EUGÈNE LAERMANS: LA SIESTA (ACQUAFORTE).

Lo scenario di questi quadri è quasi sempre il medesimo, perchè il Laermans, il quale, per le sue particolari condizioni fisiche, ha poco potuto viaggiare ed il quale del resto ama, così in arte come nella vita, assai poco di cambiare, suole chie-

EUGÈNE LAERMANS: LA PREGHIERA DEGLI UMILI (ACQUAFORTE).

derlo a quegli aspetti frusti ed un po' tetri dei villaggi del Brabante prossimi a Bruxelles, sui quali sonosi a lungo attardati i suoi occhi durante l'infanzia l'adolescenza e la prima giovinezza, in modo che, allorquando il metodico e fatale ampliarsi della capitale del Belgio li ha, a poco per volta, assorbiti e distrutti, essi hanno rivissuto, tali e quali, nella sua fantasia e, tali e quali, sono stati da lui rievocati sulla tela, ma con in più quel non che di stecchito. Ecco lo stagno, nelle cui acque livide si miravano, come melanconici e doloranti volti di ammalati, le facciate sconnesse di massicce e decrepite case rustiche.

È su questo palcoscenico di sentieri polverosi, di vecchi casolari di campagna, di mura lebbrose, di acque impantanate, di traballanti ponticelli e di isolati gruppi di alberi, sotto un firmamento per solito burrascoso e che avvolge tutto il complesso



EUGÈNE LAERMANS: SERA DI SCIOPERO (ACQUAFORTE).

lievemente ammaliante e suggestivo che acquista tutto ciò che si è conosciuto si è amato e si è poi irremissibilmente perduto.

E, dopo avere visti varii dei suoi quadri, impariamo a conoscere quei villaggi scomparsi e quasi anche ad amarli. Ecco la vecchia muraglia che si distendeva per decine e decine di metri ed in alto della quale si affacciavano i pioppi dal folto fogliame di un verde scuro. Ecco il sentiero, pezzato di musco e chiuso fra due alti muri, lungo cui serpeggiava l'acqua melmosa di un rigagnolo e su cui, tratto tratto, qualche vecchio albero distendeva, simile al braccio di uno scheletro, un ramo spoglio e di una luce spettrale, in modo da fare ripensare a qualcuna delle liriche dei *Villages allucinoires* di Émile Verhaeren, che il Laermans fa muovere le consuete sue figure di contadini e di artigiani, di cui pare quasi che si compiaccia di contorcere ed ingoffire i corpi, con un senso del grottesco, che, come nell'indimenticabile *Parabola dei ciechi* del suo glorioso avolo in arte Peter Breughel il vecchio, attinge di sovente al tragico. Infatti, mentre Jean-François Millet si sforzava, pure mantenendosi fedele il più che gli riusciva possibile all'umile vero, di attribuire ai contadini raffigurati sulle sue tele e nei suoi disegni — così come, tanti anni dopo, far doveva pei suoi mi-

natori Constantin Meunier — di attribuir loro, nella posa e nell'espressione, un certo senso di nobiltà e talvolta perfino di leggiadria e di eleganza, il Laermans suole, al contrario, aggravarne la pesantezza e la trivialità e, d'altra parte, piuttosto che mostrarli nei momenti gravi e solenni del lavoro o nella lieta serenità della tenerezza famigliare, egli, avvicinandosi a ciò che fanno nei loro romanzi Émile Zola e Camille Lemonnier, preferisce presentarli rimbambiti dall'eccessivo lavoro, abbrutiti dal vino o sovreccitati dall'odio scatenato da uno sciopero pugnace e ribelle, quasi che, nel suo tenace pessimismo, si proponesse di farli sopra tutto figurare come miserabili e tragici burattini nelle mani di un destino cieco e crudele.

Qualche rara volta, però, sembra che un po' di dolcezza e di tenerezza discenda nell'animo esacerbato di Eugène Laermans ed allora egli crea qualcuna delle sue opere migliori, come quando ha poetizzato la mistica melanconia di un modesto e solitario piccolo camposanto di villaggio, facendolo illuminare da una pallida luce crepuscolare, o come quando ha dipinto una schiera di donne e di bambini del contado che si preparano a bagnarsi nel fiume, dimostrando tutta la sua perizia plastica in uno stupendo nudo giovanile di donna, o come quando, in uno dei suoi quadri di data recente e che merita proprio di essere considerato uno dei suoi capilavori, ha nobilitato, con un'intensa espressione di calma rassegnata, il viso di un cieco, il quale procede a lenti passi lungo una polverosa strada di campagna, a braccetto di un paralitico, che gli fa di guida, mentre, a sua volta, se ne serve come appoggio e sostegno.

VITTORIO PICA.

EUGÈNE LAERMANS: IL CIMITERO DI CAMPAGNA.

LA SPEDIZIONE SCOTT.

LA TRAGEDIA DEL POLO SUD ED IL SUO SIGNIFICATO.

QUALCHE cosa di manchevole deve esserci stato nella organizzazione o nel funzionamento dell'eroica spedizione, che, dopo aver raggiunto il Polo Sud il 18 gennaio 1912, trovava, sulla via del ritorno, una tragica fine nella desolazione delle nevi e dei ghiacciai della Grande Barriera. Ma, quale sia stata una tale manchevolezza, difficilmente essa potrà imputarsi al *leader* della spedizione.

Chi ha conosciuto, infatti, il capitano Roberto Scott sa che, assai più dell'audacia dei propositi, del coraggio personale e dell'energia del carattere, erano cospicui in lui un grande senso di responsabilità sociale, uno spirito costante di precisione e una cura, perfino meticolosa, del dettaglio. Era un uomo che amava e voleva la compiutezza in tutte le sue cose e che era portato a ciò non solo dalle migliori tendenze della sua razza, ma anche dalla lunga consuetudine scientifica.

— Io non partirò se non quando sarò ben sicuro che tutto sarà in *working order!* — mi diceva il povero capitano nella primavera del 1910, in quel suo studio di Victoria Street dove lavorava con fervore a tutti i preparativi. I quali, a dire il vero, non furono nè facili nè brevi. L'idea di una nuova

LA PARTENZA DELLA « TERRANOVA » DA LONDRA PER LA SPEDIZIONE ANTARTICA (1 GIUGNO 1910).

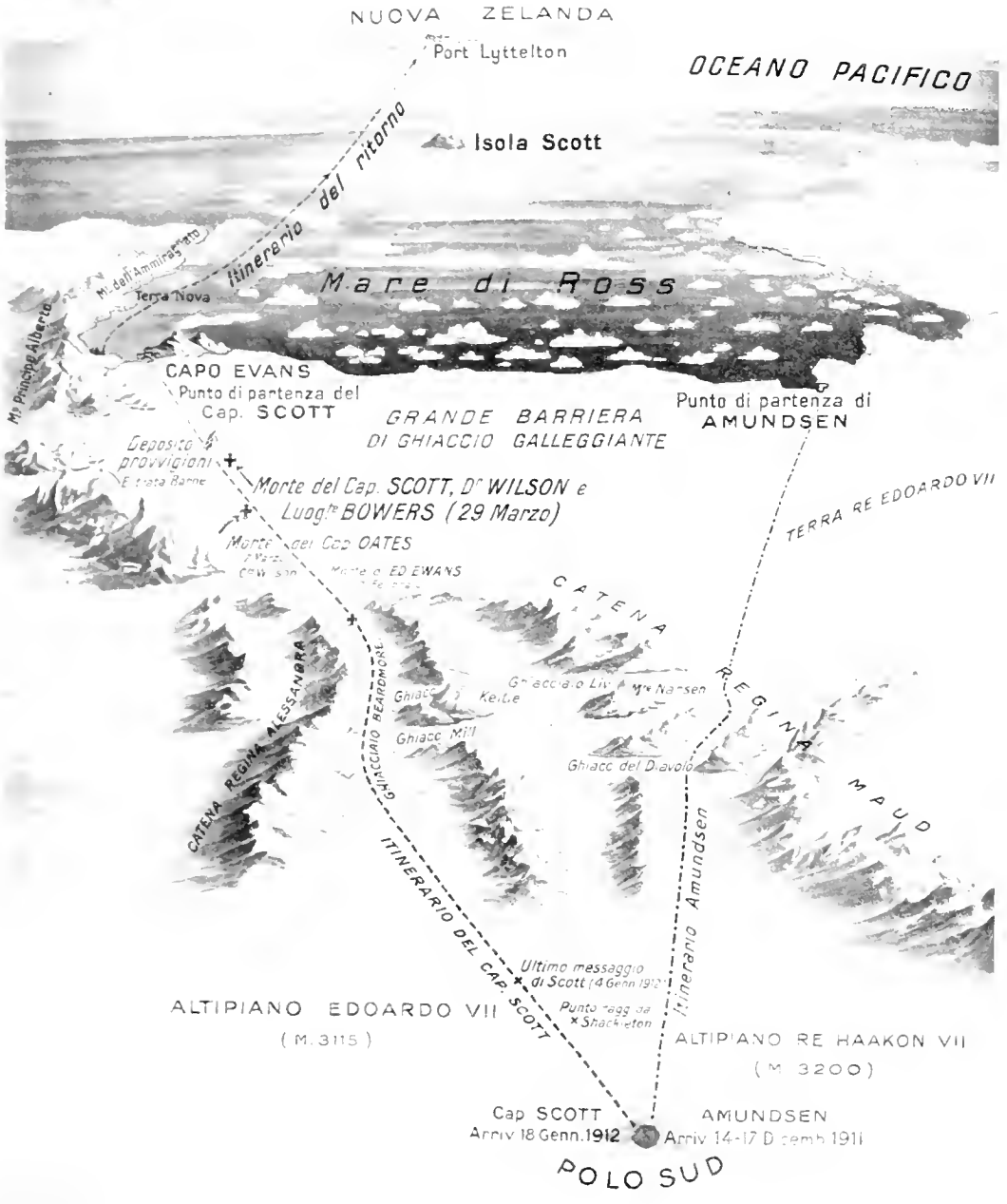


DIAGRAMMA INDICANTE I VIAGGI DELLE SPEDIZIONI AMUNDSEN E SCOTT AL POLO ANTARTICO.
Acquerello di C. Gambino, dal vero. — R. C. T. Morelli — Grafia.

spedizione antartica, lanciata dallo Scott subito dopo il ritorno dello Shackleton, non incontrò in Inghilterra quel favore che avrebbe potuto attendersi. Il Governo se ne disinteressò ed il pubblico non fu così pronto e largo nel sottoscrivere come lo è di solito in simili circostanze. Il capitano Scott dovette correre il paese da un capo all'altro per mettere insieme i fondi strettamente necessari; ma non riuscì a coprire tutte le spese, tanto che partì con un debito di circa un milione di lire. La sua fede, tuttavia, nel successo, era tale da sentirsi sicuro che egli avrebbe poi potuto facilmente soddisfare ogni impegno, col frutto delle sue contribuzioni alla stampa, delle sue conferenze e dei suoi libri.

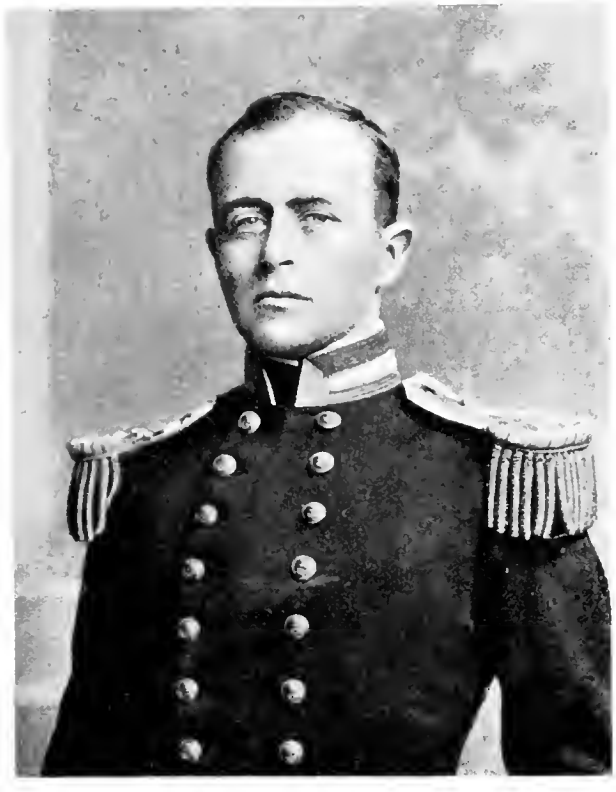
LA « TERRANOVA » TRA I GHIACCI DELL'ANTARTICO.

(Fot. Argus).

Ai primi di giugno, quasi alla vigilia della partenza della *Terranova* da Londra, egli mi diede cortesemente il permesso di andare a visitare la

sua vecchia e fedele baleniera, che già conosceva le avventure polari, ed ebbi così l'opportunità di constatare con i miei occhi il modo veramente sapiente col quale tutto era stato preveduto. Quella visita — dopo la tragedia dell'anno scorso — rimane uno dei ricordi più vivi ed interessanti del mio lungo soggiorno in Inghilterra. La *Terranova* era ancorata nei West India Docks, e quando io vi giunsi trovai il *quai* tutto ingombro del materiale che si stava caricando. Mi fece da cicerone il buon Evans, quello stesso sottufficiale di marina che cadde fratturandosi il cranio sul ghiacciaio di Beardmore e fu la prima vittima della sventurata spedizione. Ricordo ancora la sua figura massiccia, la sua faccia aperta, i suoi grandi e sereni occhi azzurri, il suo forte accento gallese. Mostrandomi i diversi oggetti, mi faceva un quadro della vita che andavano a passare nelle regioni antartiche, dove egli era stato due anni avanti con Shackleton.

C'erano là le lunghe assi, colle quali si sarebbero costruite le capanne alla base invernale; le tele cerate che ne dovevano coprire i tetti; i camini di zinco per lasciarne uscire il fumo. Stufe speciali con un recipiente per il ghiaccio da far acqua;



IL CAPITANO ROBERTO F. SCOTT.

(Dall'*Illustrated London News*).

utensili da cucina di ogni genere; panche, panchette, secchi, stoviglie si vedevano ammucchiati in un angolo della stiva. Le provvigioni, ben preparate in apposite cassette di legno ferrato, occupavano la maggior parte dello spazio disponibile a bordo. C'erano cassette di biscotti assortiti, di *pemmican*, di farina, di zucchero, di margarina, di cacao, di cioccolatte, di carni in conserva, di piselli, di lardo; c'erano barili di porco e di *beef*, senza contare il thè, gli sciroppi, le frutta in conserva, le marmellate, il latte condensato ecc. Per

i vini ed i liquori avevo contato molte cassette di champagne, di sherry, di Oporto, di *gin*, di whisky scozzese, di cognac, più alcune cassette di varie acque minerali.

Evidentemente le serate delle lunghe notti antartiche, entro le capanne di legno, non sarebbero state molto diverse per *comfort* e piacevolezza da quelle che il londinese passa normalmente al suo club. Neppure al fumare avrebbero dovuto rinunziare, giacchè vidi imbarcare sulla *Terranova* tabacco, sigarette e sigari scelti. Quarantotto cassette portavano un cartellino con la scritta: *Ghiottonerie di Natale*.

— Come vedete — mi disse il buon Evans — sorridendo — noi non intendiamo rinunziare al *plum-pudding*!

In altra parte della nave ho visto 50 slitte, due delle quali a motore erano già state provate con ottimo risultato dal capitano Scott sui ghiacciai della Norvegia. Le slitte erano state acquistate con i *pence* sottoscritti dagli alunni delle scuole pubbliche. Ricordo, ancora, i recipienti della benzina per i motori, le alte canne di bambù, che dovevano servire per segnare la strada sulla neve; i sacchi, gli abiti, i guanti di pelle, tutti gli strumenti scientifici; un buon numero di macchine fotografiche, due cinematografi ed un grammofono destinato a rallegrare ogni tanto la comitiva!

UN MEMBRO DELLA SPEDIZIONE SCOTT COI CANI BIANCHI SIBERIANI.
(Dalla *Sphere*).

IL TENENTE EVANS DELLA SPEDIZIONE SCOTT.
(Fot. Argus).

I cani siberiani, in numero di 130 ed i cavallini manciuriani con parte della carne dovevano essere imbarcati nella Nuova Zelanda.

Evans mi fece ispezionare minutamente tutto ciò e mi diede su ogni cosa ampie spiegazioni. Non mancava, parlando, di umorismo e ricordo, fra l'altro, che, avendogli io chiesto a che cosa avrebbe servito un bugigattolo della nave, dove avevo notato una sola tavola di legno con due panche, mi rispose con tutta serietà:

— Questa è la *nursery*! (che, come si sa, è la camera dove i bambini inglesi stanno a giuocare).

Mi congedai dal bravo marinaio con una cordiale stretta di mano e con un augurio sincero di buona fortuna.

— *I hope so!* — mi rispose.

* * *

Invece la fortuna fu avversa a lui ed ai suoi valorosi compagni. La spedizione perdette parte dei cavallini manciuriani, poi ebbe sempre il tempo sfavorevole. Le fatiche e le malattie; la morte di

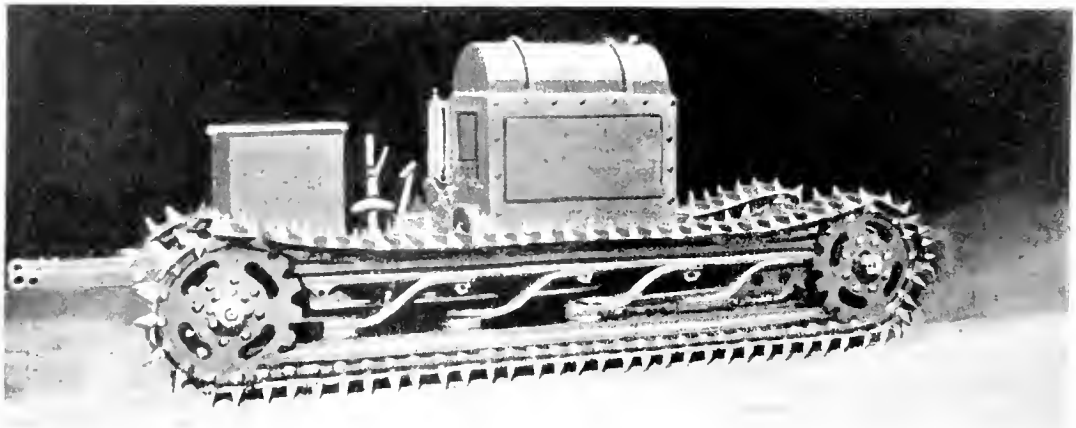
Evans prima e d'Oates poi, l'impossibilità di compiere, nel ritorno dal Polo, il tratto da un deposito all'altro nel tempo prestabilito e la conseguente insufficienza dei viveri e del combustibile ne determinarono la catastrofe. La quale sarebbe stata forse evitata se il povero capitano Scott avesse atteso e non si fosse deciso nell'ottobre del 1911 all'avanzata, malgrado tante contrarietà e disavventure iniziali. Ma egli era stato stimolato dal pensiero di anche una specie di cavalleria scientifica, e che, quando si organizza una spedizione di questo genere c'è l'abitudine che si trovano sullo stesso campo, anche per mantenere alla gara il suo carattere di purezza e di lealtà. Ora, l'improvvisa e misteriosa comparsa di Amundsen nei ghiacciai antartici e la sua affrettata corsa verso il Polo, quando egli ben sapeva che il capitano Scott si stava preparando

I COMPONENTI LA SPEDIZIONE SCOTT SULLA « TERRANOVA »
(Dall'*Illustrated London News*).

un valoroso e temibile rivale che, quasi contemporaneamente stava tentando la stessa prova.

L'impresa del norvegese Amundsen, che fu il primo a raggiungere vittoriosamente il Polo Sud il 16 dicembre 1911 ed a piantarvi la bandiera della *gamle Norge*, è stata variamente giudicata nel mondo scientifico. Probabilmente egli volle fare i suoi preparativi in grande segretezza: non volle manifestare il suo piano, anzi, lasciò credere che altra fosse la meta del suo viaggio, per evitare le noie della curiosità e per non creare una aspettativa, che poteva anche andare delusa. Amundsen è un uomo d'azione, serio, dignitoso, che preferisce il fare al far parlare di sè: ma è certo che vi è allo stesso cimento, come produssero una impressione poco simpatica sul pubblico, così la devono aver prodotta anche nell'animo dell'esploratore inglese, turbandolo e incitandolo a spingersi innanzi a qualsiasi rischio e pericolo. Certo appare in una luce anche meno favorevole il contegno di Amundsen se lo si confronta, per esempio, con quello del Duca degli Abruzzi, il quale, pur mantenendo intorno alla sua progettata spedizione al Polo Nord un dignitoso riserbo, volle però informarne minutamente il Nansen (che si diceva propenso a ritentare la prova) e si recò espressamente con questo scopo a Cristiania per discutere la cosa col suo valoroso precursore.

I fatalisti diranno che tutto ciò non ha nulla a che vedere coi sinistri che perseguitarono la piccola comitiva condotta dal capitano Scott, e che così sono andate le cose, perchè così dovevano andare. E infatti molto arduo risalire dagli effetti alle cause ed è forse vano cercare di stabilirle in una tragedia come quella che ha commosso recentemente il mondo intero. Più interessante sarà invece analizzare questa commozione e vedere perchè dei nostri intimi motivi; resi scettici dallo spettacolo quotidiano di tante dedizioni, di tante bassezze e di tante viltà; fatti increduli dalle tendenze e dalle manifestazioni materialistiche dell'età nostra; noi abbiamo sentito in questa tragedia come un tacito rimprovero per tutto il male che pensiamo di noi stessi, come un salutare richiamo a quelle superbe altezze morali che l'uomo può ancora raggiungere ed illuminare della sua grande energia e della sua fede. La cupa tragedia svoltasi nel silenzio e nelle tenebre dell'Antartico si tra-



LA SLITTA A MOTORE USATA DAL CAPITANO SCOTT.

noi abbiamo trovato in esse un così strano, vago ed inafferrabile senso di conforto.

In tutto ciò che l'ultima catastrofe polare ha disfatto e sperduto noi abbiamo avvertito come un elemento ricreatore: mai forse la morte ha lasciato dietro di sè un germe così fecondo ed invidiabile di vita. Quando abbiamo letto il *messaggio al pubblico*, trovato presso il cadavere di Scott, che l'eroico capitano aveva scritto prima di spegnersi, ogni sentimento di orrore e di pietà ha ceduto il posto ad un istintivo sentimento egoistico di conciliazione e quasi di autocompiacenza. Uomini anche noi, ci sentivamo quasi lieti e superbi del bellissimo esempio di forza, di stoicismo, di serenità che questi uomini avevano dato nella più bella delle lotte: quella che combattiamo da secoli ed in vario modo contro la natura.

Avvezzi a diffidare di noi stessi e della nobiltà sformò così per noi in una purificazione radiosa dello spirito.

Nulla vi è qui per cui noi dobbiamo piangere; nulla per cui dobbiamo gemere — o batterci il petto; nessuna debolezza, nessun disprezzo — nessuna recriminazione, nessun biasimo; nulla fuori che bellezza e bontà — e ciò che può consolarci in una morte così nobile! ».

Questi versi del Milton esprimono mirabilmente i sentimenti che il pubblico ha provato quando conobbe in tutta la sua semplice grandezza la fine di Scott e dei suoi generosi compagni. Di tutte le qualità umane quella che è fonte e radice di ogni virtù è il coraggio. Ma il coraggio che inspirò il capitano Roberto Scott e i suoi compagni nella loro ardita avventura; che spinse il nobile Oates a uscire nella bufera e morire per liberar di sè stesso i suoi compagni; il coraggio che sostenne fino all'estremo

i tre valorosi superstiti nella misera tenda e che guidò la mano di Scott nel vergare il calmo, dignitoso, sublime appello al suo popolo, è un coraggio veramente raro, di ordine superiore. È il coraggio di perdersi per salvare, di scomparire per rivivere, di annullarsi per edificare.

Come sempre, come i nostri padri, come i nostri antichi, anche noi siamo portati ad ammirare il coraggio. Ma troppo spesso quello che si offre alla nostra ammirazione è il coraggio della distruzione, non della creazione: è quello spettacolare del soldato, del combattente, del conquistatore, non il coraggio dell'uomo di scienza, del martire, del benefattore dei suoi simili. Quante migliaia di morti sui campi di battaglia in questi ultimi tempi! Eppure al loro confronto di quanta maggior luce risplende la morte dei cinque esploratori antartici — una morte incontrata senza entusiasmo, senza ira, senza ferocia, senza la prospettiva di uno scopo immediato e tangibile — una morte per nulla, per tutto!

* * *

Questo significato che la tragedia ebbe, in generale, per tutti, l'ebbe poi in modo particolare per gli inglesi, che provarono, giustamente, un senso d'orgoglio non solo come uomini, ma anche come connazionali di Scott e dei suoi valorosi compagni. E bisogna anche riconoscere che essi hanno dato, nell'espressione del loro sentimento, quello stesso dignitoso spettacolo di semplicità e di compostezza che avevano offerto al mondo gli infelici eroi della spedizione.

Impressionò, specialmente, l'episodio di Oates. Questo *gentleman,* come lo definì il povero Scott,

EDGARD EVANS, LA PRIMA VITTIMA DELLA SPEDIZIONE.

apparteneva ad antica e nobile famiglia dell'Essex. Il padre e lo zio erano stati membri della Società Geografica ed avevano compiuto viaggi di esplorazione nell' Africa Centrale ed in altre parti del globo. Lo spirito d' avventura era dunque in famiglia. Nel 1900 Oates era tenente nei Dragoni Inniskilling e, come tale, prese parte alla campagna contro i Boeri. Una volta si trovò in un fossato, circondato dai nemici che gli intimarono la resa: « Noi siamo qui per combattere, non per arrenderci » era stata la risposta di Oates ed aveva combattuto fino a che era caduto al suolo coperto di ferite. Un anno dopo ristabilito in salute tornò sul campo e continuò brillantemente la guerra. Finita la quale e promosso capitano, prese il comando del suo reggimento in Egitto e in India. Saputo della spedizione che lo Scott prepa-

rava, chiese ed ottenne di farne parte. Aveva 32 anni. Era uomo di una tempra fortissima, di costumi severi, di pochissime parole, di alte idealità. Nel viaggio di ritorno dal Polo, dopo la morte di Evans, egli pure fu preso da una grande debolezza. Si trascinava avanti a stento. Ma soffriva per la congelazione delle dita dei piedi e delle mani. Scott, Wilson e Bowers dovevano necessariamente ritardare la marcia per aiutarlo e trascinarlo lunghi tratti sulla slitta. Il povero Oates capì d'essere d'impaccio ai suoi compagni e sperò, liberandoli della sua presenza, di agevolare il loro ritorno. Il 17 marzo, mentre imperversava la bufera di neve, egli si alzò a stento e disse queste semplici parole: « Io vado fuori, e posso fare un po' tardi ». Scott indovinò il suo pensiero e cercò di trattenerlo, ma egli insistè sorridendo. Uscì: scomparve: non se ne seppe più nulla; non se ne ritrovò nemmeno il cadavere! Un atto eroico che uomini di tutti i paesi avrebbero potuto compiere, ma che solamente un inglese poteva compiere con tanta e così austera semplicità, perchè gli inglesi imparano fin da ragazzi a non tradire mai i loro sentimenti e a considerarne l'espressione come una debolezza. « Vado fuori... » Ed andava fuori dal mondo, non dalla tenda. Ma egli lo disse sorridendo con la stessa freddezza con cui un inglese vi comunica la morte di una sua persona cara, freddezza che a noi latini pare, a torto, insensibilità, e che invece altro non è se non effetto di una lunga ed aspra violenza che egli esercita sempre su sè stesso, per non abbandonarsi mai, per essere sempre dignitosamente padrone delle proprie emozioni.

Di una tale apparente freddezza diede prova an-

LA SPEDIZIONE SCOTT FRA LE NEVI DELL'ANTARTICO.

(Dalla *Sphere*).

che il Parlamento quando seppe la notizia della fine miseranda della spedizione. Non ci furono nè discorsi, nè manifestazioni di lutto, nè sospensioni di sedute. Il figlio di Chamberlain chiese, in mezzo a un profondo silenzio, al primo ministro Asquith se avesse letto l'appello di Scott in cui si raccomandavano al paese le famiglie dei caduti e cosa pensasse di fare. Asquith si alzò e volgendosi, come vuole il costume, al Presidente della Camera dei Comuni rispose con queste parole: « Mister Speaker. Noi tutti siamo in questo momento sotto la profonda impressione prodotta dalla lettura dell'ultimo messaggio del capitano Scott. È il documento più commovente e più patetico negli annali delle scoperte scientifiche. È la parola di

un uomo coraggioso e perseverante, faccia a faccia con la fine di una carriera di servizi devoti. L'appello non cadrà a vuoto ».

Oates, Bowers come *killed in action*, cioè uccisi in azione. Il Governo farà il resto. Sebbene alcune sottoscrizioni private siano state aperte, è opi

IL CAPITANO SCOTT PRESSO IL MONTE EREBUS.

(Dall'*Illustrated London News*).

Un sommesso mormorio di approvazione in tutta la Camera, e basta.

Il Governo non ha ancora comunicato, al momento in cui scrivo, le sue deliberazioni. Ma l'Ammiragliato ha deciso di accordare una pensione alle vedove ed ai figli, considerando Scott, Evans, nione generale in Inghilterra che ad onorare i *caduti in azione* e a soccorrere le loro famiglie debba provvedere la Nazione. La Nazione compensa con larghe offerte di danaro i suoi generali, quando ritornano vittoriosi da una guerra, come ha fatto con lord Roberts e con lord Kitchener, ed

i suoi proconsoli, quando sono al termine di una saggia amministrazione, come ha fatto con lord Cromer. È giusto che agisca in modo analogo il piccolo Peter, alla moglie, ai tre figli di Evans, ai parenti del dott. Wilson, di Bowers e di Oates, il paese non lascerà loro mancar nulla.

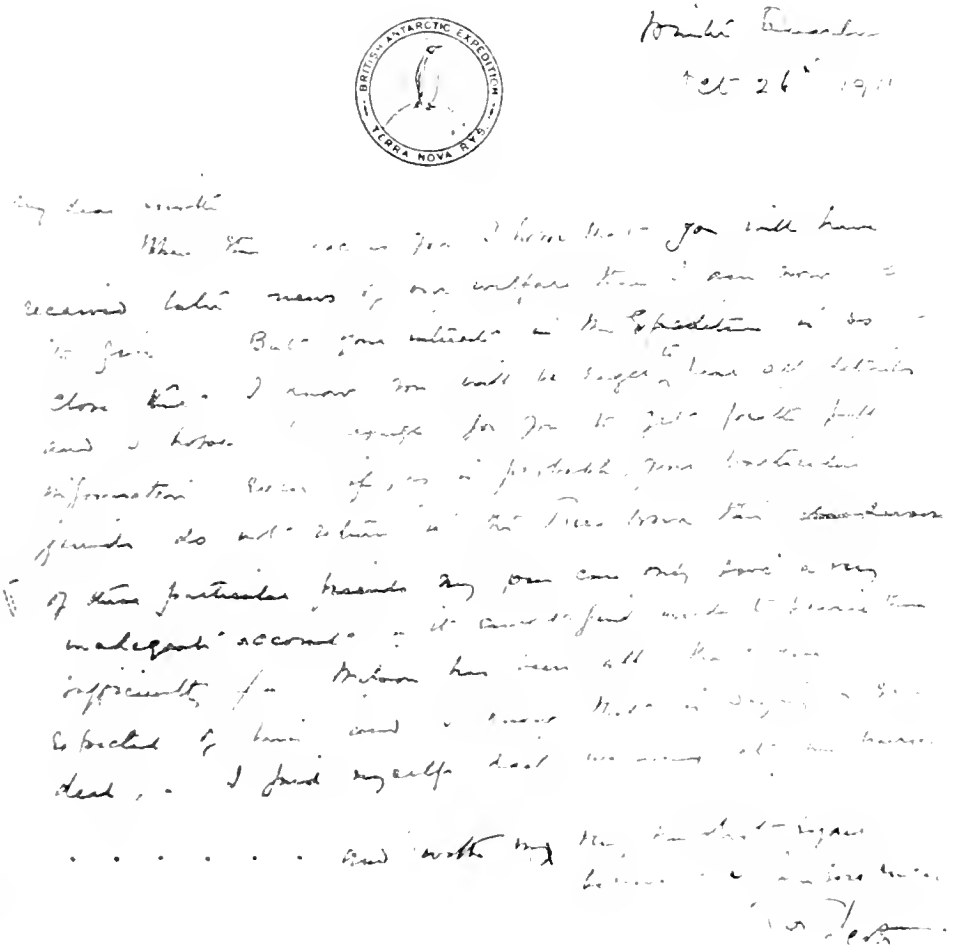
UN IMMENSO GHIACCIAIO DELLE REGIONI ANTARTICHE FOTOGRAFATO DALLA SPEDIZIONE SCOTT.
(Dall'« *Sphere* »).

anche con quelli tra i suoi figli che contribuiscono a tenere così alto l'onore nazionale. Si era parlato anche di un monumento: ma l'Inghilterra non è paese di statue e probabilmente si dedicherà a Scott e ai suoi compagni un Museo per le scoperte scientifiche. In quanto al bambino di Scott,

Tutti costoro hanno appreso con animo forte e dignitoso la notizia della morte dei loro cari. E' stato osservato che i doveri e i sentimenti familiari non hanno impedito a questi eroi di affrontare i più gravi pericoli; perchè la famiglia in Inghilterra non è, come nei paesi latini, un inciam-

po, ma un incentivo a fare. L'osservazione è giusta e la ragione che se ne può dare è questa: che la donna inglese non chiude la sua attività e i suoi pensieri nella cerchia ristretta delle quattro pareti domestiche. Senza perdere nulla della sua femminilità, anzi, aggiungendovi un nuovo ed eletto fascino sociale, essa estende il suo interessamento, le sue idealità, le sue simpatie, i suoi amori a tutto ciò che l'uomo opera e ama, oltre la casa, nella politica, nell'arte, nella scienza, nel commercio; e diviene così la vera compagna del marito, la migliore amica dei figli.

Dalla madre e dalla scuola i figli della Gran Brettagna imparano in tenera età ad onorare tutto quello che è forza, coraggio, iniziativa, volontà: imparano che la famiglia è il dolce e soave focolare al quale ci si riscalda le mani per meglio lavorare; ma che la vita è una dura battaglia, la quale bisogna combattere di fuori, all'aperto, per quell'alta e suprema vittoria che è l'elevazione morale dell'Uomo.

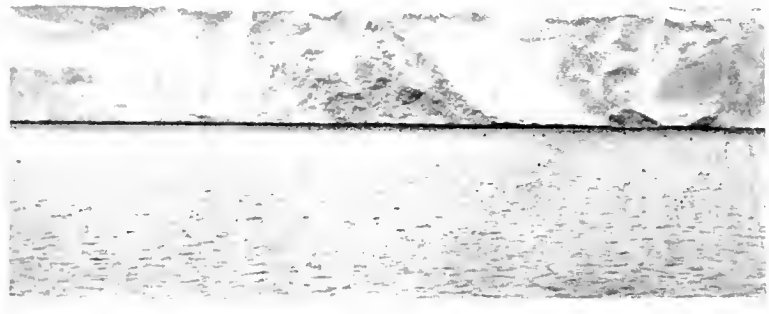


FACSIMILE DI UNA LETTERA DEL CAPITANO SCOTT PROVENIENTE DALLE REGIONI ANTARTICHE
Dall'*Illustrated London News*

Nello stesso giorno e nell'ora stessa in cui nella vecchia cattedrale di San Paolo in Londra Re Giorgio e tutti i principali dignitari dell'Impero assi-

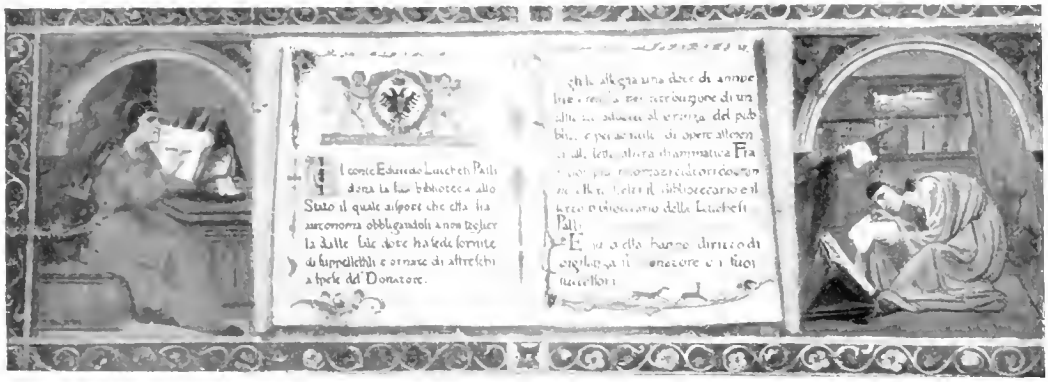
stevano alla solenne funzione religiosa per gli eroi del Polo Sud, la storia del capitano Scott e dei suoi compagni, in un breve e virile racconto, veniva letta a 750.000 ragazzi in tutte le scuole pubbliche d'Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda, ed il racconto finiva con l'opportuna citazione di Carlyle: « Non il piacere ma la sofferenza e la morte sono gli allettamenti dei nobili cuori ».

MARIO BORSA.



UNA BARRIERA DI GHIACCIO DELLE REGIONI ANTARTICHE.

(Dalla *Sphere*).



ATTO DI DONAZIONE DEL CONTE LUCCHESI-PALLI — FREGIO NELLA VOLTA DELLA SALA DI LETTURA.
(Fot. Esposito).

LA BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI.

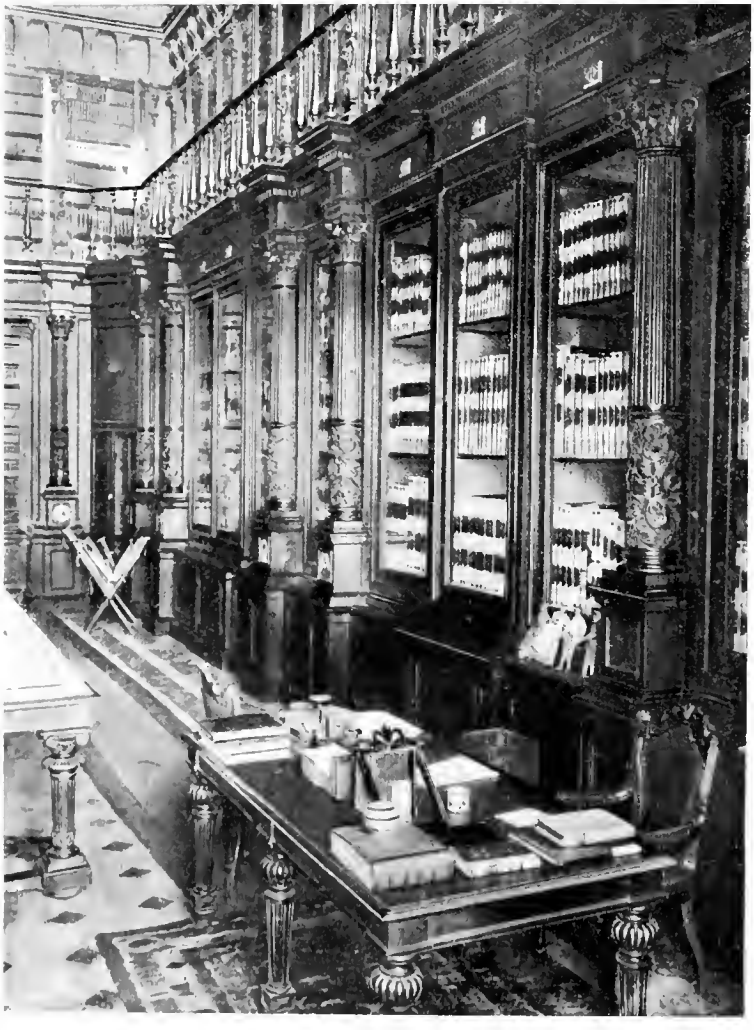
MENTRE la biblioteca Lucchesi-Palli accoglieva nelle sue volte ornate i freschi poetici del più nobile degli artisti napoletani, mentre costui, vivo ancora il Morelli, consolava e inumidiva — ponendoli al cospetto di così luminosa fatica — gli occhi del grande Maestro, ne sposava pur la figliuola Eleonora.

Venti e più anni a dietro, sul fondo scuro d'una tela, che la sapiente e nervosa mano del padre lasciava poi quasi abbozzata e destinava a' familiari ricordi raccolti nel suo studio, questa gentile e giovanile figura muliebre si rilevava con la fine persona e col pallido volto. E ogni volta ch'io rivedevo il Morelli in quel sacrario de' suoi sogni e delle sue creazioni, la incompiuta e suggestiva tela richiamava il mio sguardo. Vi si atteggiava, col violino alla spalla, con la persona eretta in una posa elegante, co' grandi occhi neri che parevano guardar lontano, una fanciulla dall'aria un poco sognante: Eleonora. Il Maestro aveva posto quella tela in un cantuccio e in penombra: ma or ella di là quasi appressava all'artista la figura così viva ch'egli vi aveva composto e che pareva che a lui dicesse proprio qualcosa, una parola mescolata all'amoroso e lieve sospiro del violino, appena appena toccato. Quel ritratto è ancor lì, nello studio del Morelli, ove Paolo Vetri ha voluto porre il suo studio e lasciare al posto loro antico tante cose che usciron di mano all'insigne artista di cui fu discepolo prediletto. La creatura che esso esprime così vivamente mormora forse ancora le sue parole al Maestro. Altre parole, adesso. Ora ella è madre ed è felice, ed è grata — poi ch'è rimasta con l'arte e con la poesia, come suo padre volle. Nella casa novella, ove le sue cure incessanti circondano una figliuola

PAOLO VETRI.
(Fot. Lembo).

adorabile, ogni cosa è pur cosa d'arte — non v'è nuovo l'ambiente. Qui, chi vi capiti, respira ancor quell'alito morelliano che dal severo studio del maggior nostro artista sembra passato, come uno spiritual soffio inspirativo, nella gentile officina del suo migliore scolaro. È qui ancora un riverbero di quel colore che incanta, e qui è condotta, quasi su quel medesimo sogno, la concezione tra jeratica e fantastica di Paolo Vetri.

Questi è forse il solo tra' nostri pittori ancor giovani che su tutte le cose sue dissemini a manate i teneri petali di quell'azzurro fiore a cuor d'oro ch'è l'ideale. Non è certo un verista. Non è mai colpito o fascinato se non da visioni che quasi non sono terrene, e di quelle la sua tavolozza s'illumina. Delle beltà piene di calma, assai più suggestive della grazia procace e, a un tempo, pure e penetranti pigliano rilievo dal fondo d'un quadro, ove la plastica è intesa come il più onesto e signorile innamoramento della natura.



BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI — SALA DEL DIRETTORE.

(Fot. Lembo).

L'educazione artistica di Paolo Vetri ha trovato nel suo carattere medesimo un dolce assentimento. Il disegno, che comincia per essere una scuola e poi si personifica nelle peculiari caratteristiche dell'artista, ha fortemente stampato in lui le orme sue: la pieghevolezza d'una obediente adolescenza è giovata, appresso, alle immagini. Così alle opere di quello spirito meditativo s'è accompagnata sempre una rara nobiltà di forma. Paolo Vetri è entrato nell'arte assai presto, per vocazione, per fede: e quel medesimo entusiasmo quasi infantile che lo vinse a' suoi primi anni di studio tuttora è in lui vivo e vergine sempre. Tuttora è in lui quella curiosità quasi scolastica che lo conduce a interrogare la mirabile opera di pennello che ha dato, nel secolo decimosettimo e nel decimottavo, alle case, alle chiese, e finalmente a' musei che ne radunano una bella parte, il meglio d'una concezione sacra o mitologica, espresso in freschi e in tele ove si raccolgono la più pura grazia pit-

GRANDE SALA — PARTE DELLA VOLTA.

(Fot. Lembo).

torica, la più perfetta sapienza decorativa, la fantasia più immaginosa, il colore più seducente. Dal suo grande maestro e da questa attenzione vigile e costante Paolo Vetri ha bene appreso come davvero inducano a' più gentili innamoramenti le signorili forme dell'arte. La rinnovazione di quelle invenzioni e di quel magistero, ecco, se non mi sbaglio, il suo sogno prediletto.

SALA DI LETTURA — LA VOLTA.

(Fot. Lembo).

* * *

Il conte Edoardo Lucchesi-Palli de' Principi di Campofranco e de' Duchi della Grazia, un vero signore per intendimento e per nascita, una diecina d'anni fa donò i suoi libri e le sue collezioni allo Stato. Questa copiosa suppellettile letteraria si compone precipuamente di opere teatrali, o che hanno attinenza col teatro: però la Lucchesiana è, si può dire, la sola delle biblioteche governative italiane che abbia una fisonomia particolare e che sia specializzata dalla materia che raduna. Or ella occupa tre vaste sale nella Biblioteca Nazionale di Napoli: è autonoma: il suo statuto, per cui si misero d'accordo il Ministero della Publica Istruzione e il donatore, le assegna un bibliotecario, un sottobibliotecario, un ordinatore e un usciere. Il bibliotecario — e questa clausola, cavata dall'atto di donazione, è ripetuta in un fregio della volta nella sala di lettura — dev'esser tale che notoriamente abbia fornito al teatro l'opera sua o che di cose teatrali si sia precisamente occupato. Diee ancor quella clausola che sulle cose amministrative della biblioteca avranno ragione di essere informati, a morte del donatore, gli eredi. Or è, difatti, investito di tal diritto il primogenito dell'ottimo conte Edoardo, il conte Ferdinando Lucchesi-Palli, Console generale d'Italia a Parigi. Suo padre non vide collocata e allestita la biblioteca la quale porta il suo nome: sullo scorcio del 1904 una breve, dolorosa e spietata infermità gli tolse, con la vita, la

gioia che per tanti anni egli s'era nobilmente preparata.

Ma ai primi giorni di questo nuovo anno un busto marmoreo di Edoardo Lucchesi-Palli sarà collocato nella grande sala della direzione della biblioteca, la più vasta e più ornata, ove una sontuosa scaffalatura di stile Rinascimento ricorre intorno, elegante e solida opera, fabricata nelle

son le figure de' più antichi dramatici. Ove, al sommo, quelle composizioni si chiudono principia, svolgendosi in quattro vele pur dipinte, la volta scompartita nella quale l'artista ha collocato le sue raffigurazioni del Parnaso. Alle classiche nove Muse egli ha voluto dar tre compagne: la Pittura, la Scultura, l'Architettura, figure che si raccolgono e s'atteggiano in una delle quattro vele

GRANDE SALA — UNA SCENA DEL « CANTICO DE' CANTICI ».

(Fot. Esposito).

nostre officine più stimate. Ha scolpito il busto lo statuario Francesco Jerace e l'opera è degna di lui. La bagnerà d'una luce uguale e discreta il lume che piove da' larghi finestroni che sovrastano al secondo piano della sala e interrompono la parete davanti alla quale s'allunga una balaustra, pur di legno, a colonnine barocche. Gli scaffali di questo secondo ordine attingono con la loro cornice superiore i primi affreschi del Vetri: il *Prometeo e le Oceanine*, la *Salamite*, *Ofelia impazzita*, tre quadri che occupano gli spazii più copiosi nell'alto, e a destra e a manca de' quali della volta. È nel mezzo l'Architettura — e siede su di un'esedra, le braccia stese sulle due ali marmoree del suo stallo. Ella ha come una posa geometrica che al suo aspetto solenne conferisce maggiore austerità: è ricinta d'una veste di color grigiastro, e il lauro, aureola verde e fresca che ricorre intorno alla sua pura e pallida fronte, le corona la testa. Alla sua destra è la Pittura, in tunica azzurrina, coperta da un pallio roseo. La lumeggia un sapiente gioco di luce. Più in qua, reclinata un poco come se con le compagne ragionasse piano, è la Scultura, più formosa, più

statuaria, avvolta in un pallio di tenero color gialletto. E tutte e tre stanno sul fondo dorico di un tempio.

Tra la luce e le ombre d'un tramonto — in un'altra vela della crociera — appare, quasi tutta nuda, e rivolta di spalle, Tersicore. Alla vita la stringe un breve pallio cascante, di color rosato: di campagna, un'arcadica tonalità tutta verde, rileva questo colore di giovinezza e di beltà.

Le altre vele accolgono da una parte la *Musica*, vestita di viola, la *Poesia*, tutta bianca, l'*Astronomia*, addossata a una roccia e bagnata dal discreto lume della luna. Coronata di lauro, vestita d'un candido camice che si schiude appena sul petto,

GRANDE SALA — TRE MUSE — AFFRESCO DELLA CROCIERA.

(Fot. Esposito).

le rame fronzute la riparano e la ombreggiano: de' cespi di rose, prosperanti all'aria lieve della primavera, par che diffondano attorno il loro lieve profumo. Stanno alla destra di Tersicore la *Melodia campestre* e la *Comedia*: quella — coronata di tenere rose e succinta nel velo color di verde marino — suona il doppio flauto e pare che segua con gli occhi vaganti la Melodia che se ne parte; quest'altra — che tra le mani ha un lungo bastone fiorito e la maschera — sorride, e s'atteggia nella sua veste aranciata. Uno sfondo con ali aperte, la Poesia par che schiuda le labbra a cantare. Sotto quelle rame, tra le campanule e i convolvoli, si compone la canzone inspirata, ed ecco, ella vibra palpitante nell'aria queta della sera. La Musica, seduta, riposa: poggia sul ginocchio il violino.

Finalmente Polinnia, con la *Tragedia* e l'*Eloquenza*, occupa l'ultima vela. Un boschetto di lauro e di querciuoli quasi nasconde Polinnia: Melpomene bruna siede rimpetto ed è tutta vestita di rosso cupo. Gli occhi e la parola dirizza a chi

guarda, magnifica figura, *Calliope:* ella stende il braccio nervoso, e apre e move la mano, nell'atto di esporre a gestire. È avvolta in un panno aurato che, dagli omeri vantaggiosi, ne disegna il bel corpo agile ed alto.

* * *

Il *Prometeo tra le Oceanine* — una pagina mitologica impressa sul vento e sul flutto — la scena dell'*Amleto* nella quale Ofelia, ne' suoi veli nuziali, passa, sognante, per un de' vasti e tetri stanzoni della Reggia, un episodio del *Cantico dei Cantici* sono illustrati in tre larghi scompartimenti delle pareti. Ofelia — ne preferisco il soggetto suggestivo — sola, in quel salone parato di arazzi e colorito d'un oro che impallidisce, accosta alle labbra la piccola mano esangue e le sfiora con le dita sottili in quell'atto della puerizia che così esprime chi cerca di ricordare, e non può. E la bocca sorride d'uno strano sorriso di folle: pende l'altro braccio lungo il fianco, e la mano s'apre e dissemina qualche fiore. Un lembo del velo che le scende dal capo ha trattenuto il cardine d'una porta: il velo s'è lacerato. Ella non se ne avvede: e procede, e i brani del velo si spargono sul pavimento.

Ho letto una volta nella *Correspondance* del Grimm che tra' soggetti pittorici quelli che forniscono quasi sempre occasione di manifestare i grandi movimenti dell'anima sono, in particolare i soggetti sacri, i quali traducono e manifestano que' felici momenti in cui l'uomo è quasi al disopra di se stesso. La mitologia — soggiunge il Grimm — non presenta all'immaginazione se non de' fantasmi e de' soggetti assai freddi.

Stendhal è d'avviso contrario. Quando il cristianesimo non offre *motivi* odiosi, ne offre — egli afferma — per lo meno volgari. La parola francese dice anche più precisamente, dice *plats*. Nella *Transfigurazione*, nella *Comunione di S. Girolamo*, nel *Martirio di S. Pietro* Stendhal non vede nulla che non sia comune.

SALA DI LETTURA — UNA SCENA DELL' « AMINTA » DEL TASSO.

(Fot. Esposito).

Quando un artista è al disopra della scuola e delle idee comuni egli può, come questa volta Paolo Vetri ha potuto fare, smentire i pronunziati della critica aprioristica. Un vero artista ha il dovere, quella della lettura i suoi quattro quadri, di soggetti assai più vicini a noi e di grazia saporosa e delicata, confermano, con l'attestazione più siucera, l'eccletismo aristocratico della tavolozza d'un così

GRANDE SALA — LA STORIA.

(Fot. Esposito).

tra questi dibattiti, non di farsi notare per la sua *scelta* si bene per la *interpretazione* onde s'è distinto. Le mirabili caratteristiche di Paolo Vetri non si manifestano soltanto nelle magnifiche rappresentazioni tra mitologiche e bibliche ch'egli ha posto nella sala maggiore della Lucchesiana: in insigne artista. Una scena della *Furiosa* di Giambattista della Porta, la dolcissima scena della vita di *Santa Oliva*, quella tratta dall'*Adelchi*, soffusa d'una melanconia profonda, d'una, direi, grigia tristezza medievale, e l'ultima ch'egli ha cavato da un idillico brano della *Gerusalemme*, dicono del

Vetri assai più di quanto possa dire un ammirato spettatore dell'opera sua. Altri forse sarà più nervoso e soffierà nelle sue creature un fuoco più vivo. Ma non potrà mai così gentilmente e poeticamente comporle di tanto adorabile colore e di così squisita purezza.

* * *

È in questa sala di lettura che si raduna — e nell'ultima, attigua — la collezione teatrale iniziata dal conte Edoardo, continuata e accresciuta dal bibliotecario della Lucchesiana, custodita da scaffali eleganti e offerta alle ricerche degli studiosi a cui quelle son rendute più facili dalla varietà de' cataloghi che già radunano ventimila e più schede. È in questa sala che si conservano i rari manoscritti, i *copioni* originali de' commediografi italiani specie moderni, le opere a stampa così delle produzioni teatrali contemporanee come delle prime che videro la luce fin dal secolo decimo-

GRANDE SALA — LA COMMEDIA.

(Fot. Esposito).

SALA DI LETTURA — LA LEGGENDA DI SANTA OLIVA.

(Fot. Esposito).

sesto, le collezioni iconografiche, quelle, interessantissime, de' *programmi teatrali napoletani*, l'archivio del famoso teatro secentesco de' *Fiorentini*, le prime edizioni goldoniane, i primi *manifesti* del *San Carlo*, la collezione delle sue *scene*, tutto quello, infine, che bio-bibliograficamente — la parola è lunga, ma è quella — riguarda musicisti, librettisti, poeti comici, ballerini, coreografi, attori, mimi d'ogni secolo e d'ogni valore. In una vetrina, che di per se stessa è un sontuoso mobile scompartito e destinato a una mostra di cimelii teatrali, sono ricordi, ritratti, autografi, epistolari e musicali, di Bellini, di Donizetti, di Verdi, di Mercadante, di Rossini, libretti autografi e di prima mano di Felice Romani e di Salvatore Cammarano, versificazioni del Lorenzi e dell'abate Galiani, qualche lettera del Paisiello, una curiosa autobiografia di mano d'Antonio Petito *Pulcinella* del *San Carlino*, le acqueforti che furon fatte quando s'inaugurò per la prima volta il *San Carlo*

SALA DI LETTURA — ERMENGARDA

(Fot. Esposito).

nel 1737, gl' inventarii dello stesso teatro dopo che s' incendiò nel 1817, le stampe del Ghezzi sul *Pulcinella e la sua famiglia* nel decimottavo secolo, la collezione completa de' ritratti degli attori così del glorioso teatro di prosa del *Fiorentini* come di quelli del minuscolo *San Carlino*, che fu la culla del teatro vernacolo partenopeo. I giornali di Napoli — ove la cronaca de' teatri cittadini è ininterrotta — da quelli del settecento agli ultimi del secolo nostro occupano quasi tutti gli scaffali d'una terza sala: altri sono riempiti da' giornali e dalle riviste precisamente teatrali che si vanno publicando, in Italia. E, infine, una copiosissima collezione di stampe che si riferiscono specialmente al costume e alla topografia di Napoli è distribuita, in tante cartelle, nella sala maggiore, ove, separati da quelli di teatro, s'adunano ben diecimila altri volumi, la maggior parte di letteratura e di viaggi.

* * *

Il conte Edoardo Lucchesi-Palli accompagnò il dono de' suoi libri, e della sontuosa suppellettile materiale che li contiene, con una rendita di tremila lire per la spesa dell'acquisto di nuove opere e per la loro rilegatura. Da parte sua egli davvero non poteva far dippiù, e quel che ha fatto è degno di alta considerazione. Ma ora la capacità della *Lucchesiana* non basta più al materiale che, dopo la morte del donatore e a mano a mano vi ha radunato il bibliotecario. Ora converrà, prima o poi, che la bella, piccola e già molto conosciuta biblioteca ottenga luogo maggiore. La stessa *Nazionale*, che le ha fatto il posto nella sua splendida sede nell'edificio del Museo, è in condizioni, per la scarsezza dei locali, quasi disperate. Il magnifico suo salone settecentesco che un tempo suscitava la meraviglia e l'ammirazione de' visitatori è diventato adesso un deposito di libri e di scaffali provvisorii, e a questo sconcio, che offende ogni nobiltà estetica e anche tradizionale di quell'istituto, nessuno provvede, mentre dura da parecchi anni! E dire che in quello stesso salone sono oramai venuti a ricoverarsi anche i papiri d'Ercolano, i cui stipi ragguardevoli si mescolano adesso e si confondono con tanti altri che, assieme a scaffali umili e sgangherati, sono stati allineati là dentro, in quel salone che or è chiamato, e ben a ragione, il *Purgatorio* della Nazionale!

S. DI GIACOMO.

SALA DI LETTURA — UNA SCENA DELLA « FURIOSA » DI G. B. DELLA PORTA. (Fot. Esposito).

NOTE ETNOGRAFICHE:

I COSTUMI MULIEBRI NELLE TREDICI SPORADI.

La civiltà fatale, che nelle Sporadi di mezzogiorno ha menato strage delle antiche usanze di vestire, che alle caratteristiche varietà degli abiti di un tempo, ha sostituito dovunque la livellante monotonia delle grottesche mode europee, grottescamente indossate e portate, che di fronte alle ultime resistenze del costume tradizionale è ricorsa alle ridicole contaminazioni di ibride foggie impossibili, la civiltà fatale, fra non molti anni ormai, avrà definitivamente trionfato colà nell'opera sua deleteria. Ed i lontani visitatori, dopo aver invano cercato gli aromati profumi dei boschi di Rodi; dopo aver inutilmente domandata al dialetto di Carchi la carezza delle soavissime inflessioni; indarno reclameranno più dai meravigliosi panorami dell'Egeo la pulsante attrattiva di quella più viva nota di loro beltà.

I costumi maschili delle tredici Sporadi non presentano oggigiorno particolare interesse, nè per varietà o stranezza di forme, nè per intrinseca ricchezza. Molto si assomigliano ai vestiti degli altri greci circonvicini, specialmente a quelli di Creta, dalle ampie brache penzolanti e dall'assettato giustacuore a ricami: e vanno man mano scomparendo per ogni dove.

COSTUMI DI LANGÒ (KJEFALOS).

Il costume femminile insulare è cessato definitivamente a Palmosa, a Lipso, a Lero, a Carchi, ed a Casso. Alle Simie un'unica donna lo porta ancora talvolta. A Lango, a Rodi ed a Scarpanto è limitato ad alcuni villaggi soltanto. Sussiste invece, ma non generalmente indossato, a Calamo, a Stampalia ed a Nissari. È trionfa tuttora a Piscopia.

Varia sensibilmente da isola ad isola. Ed anche in un'unica località assume talvolta aspetti dissimili, sia per costituire un più sfarzoso costume da festa, sia per differenziarsi a seconda delle esigenze delle stagioni, sia per altramente modificarsi in rapporto con cause diverse.

La prima origine delle singole foggie andrebbe investigata sulla scorta di lunghe e complesse ricerche. Le figurazioni antiche, come gli affreschi della chiesuola di Fondukli, effigianti due divote offerenti, e le finissime miniature di quel codice parigino che rappresenta l'assedio di Rodi del 1480, o le posteriori incisioni, come quelle intercalate nell'opera del Coronelli e di altri descrittori del tempo, non sembrano destinate a portare soverchia luce sull'argomento: queste ultime è a credersi riproducano spesso fantastici disegni di maniera: mentre le prime diversificano in modo assoluto dai costumi attuali.

COSTUMI DI CALAMO.

COSTUMI DI LANGÒ (KJÉFALOS).

Nè, di fronte alla asserita provenienza delle ricche vesti di Stampalia da costumi veneziani, più fortunati risultati sarebbe destinato a portare un confronto di tal fatta colle antiche foggie della Serenissima. Per contrario va tenuto il massimo conto di quelle che nelle singole isole ove il costume muliebre vige tuttora, era l'abbigliamento femminile alcuni decenni or sono. I più recenti scrittori ce ne tramandano sufficente notizia; e nei guardaroba di villaggio non è difficile sorprendere ancora qualche capo appartenente a quella più vecchia e certo più genuina tradizione. Mentre il costume odierno si mostra in più casi sensibilmente semplificato di foggie, e destituito di specifiche caratteristiche, in confronto di quello del secolo scorso, evidente appare che i mutamenti delle mode insulari dovettero succedersi con una certa frequenza, e che il superstite costume di oggigiorno non può vantare origini troppo remote. Che se influenze esteriori contribuirono certo a tali molteplici cambiamenti, non si allontanerebbe forse dal vero chi, nel rintracciarne taluna, seguisse la via naturale,

che la volgare denominazione di quei vestiti (*arvanitika*) spontaneamente suggerisce, quella dell'Albania.

* * *

Nella brevissima mia dimora a Calamo non ebbi occasione di incontrare che poche donne peculiarmente abbigliate di una veste turchina, che ripete del resto la foggia comune altresì alle altre isole: un costume estremamente modesto e liscio, ma per ciò stesso non privo di quella naturale eleganza che è propria di ogni cosa spontanea. Tale costume vi pare riservato però ormai alle persone già attempate, alle classi meno benestanti della popolazione, od alla gente di campagna.

A Langò invece, per quanto io ne so, l'unico costume tipico dell'isola, sopravvive fra i tuguri del misero villaggio di Kjéfalos. D'attorno alle casupole tutte bianche, la cui unica decorazione delle pareti interne consiste in più o meno numerose serie di bottiglie vuote appese ad altrettanti chiodi, si aggirano ancora numerose le donne del paese, indossanti la candida loro veste di una semplicità patriarcale: lunghe brache strette alla caviglia, un gran camicione fin sotto il ginocchio, un legaccio in vita ed un fazzoletto in testa, costituiscono tutto il loro abbigliamento: ma sarebbe difficile immaginare un costume che meglio rendesse la indimenticabile caratteristica di quel villaggio: una grande povertà diffusa per ogni dove, ed un trionfo di candida luce, che abbacinando la soverchia. Selvaggiamente primitive sono del resto certamente le abitatrici del romito paesello, precipua occupazione delle quali è ancora la conocchia ed il fuso: io ne ri-

COSTUME DI PISCOPIA.

cordo una che, così abbigliata di bianco, preferì cacciarsi entro la bocca di un forno spento, piuttosto che lasciarsi cogliere dalla fotografia.

Nè fotografare mi fu dato a Stampalia la simpaticissima foggia della vita quotidiana di quell'isola nostra. Ma, penetrato all'interno di una delle case che forma lo strano alveare del castello veneziano, proprio là ove è murata l'iscrizione di Giovanni Querini, vi scopersi un sì ricco e variato corredo muliebre, appeso alle travate della stanza maggiore, che non tralasciai insistenza per poterne ricavare un'animata riproduzione. Dei due costumi prescelti, l'uno era di gran gala, l'altro di mezza festa: e diversificavano fra loro soltanto perchè al secondo mancava il pesante complemento di oreficeria, conficcato nei capelli, passato a corona sulla fronte, appuntato alle tempie, girato intorno al collo, appeso fin anco alla schiena, in un groviglio di campanelli, di ciondoli, di ninnoli d'ogni fatta. La sgargiante tunica rasata aggiunge al vestiario, già sopraccarico di per sè, una squillante nota che a taluno potrebbe sembrare quasi ciarlatanesca: ma irreprensibile per l'intonazione dei colori, per l'armonia del disegno, per la tecnica della esecuzione, sono invece i meravigliosi ricami in seta onde tutto si adorna il ruvido camicione di tela; le larghe maniche rigate costituiscono quanto di più gustoso si possa desiderare in tal fatta di lavori.

CAMICE DI PISCOPIA.

COSTUMI DI PISCOPIA.

Eguale indovinatissimo contrasto fra il grossolano tessuto della tenace industria casalinga e la soffice opulenza dei delicati motivi di ricamo si riscontra pure nei costumi di Piscopia, i cui lunghi camicioni ripetono molto da vicino il taglio stesso di Stampalia. Ma è bianca quivi anche la tunica, se pure non sia sostituita dall'originalissimo cappotto di lana marrone; e rossa vi è per lo più la cintura. E mentre sul petto traspare la tipica stola ricamata; il capo si copre di un berretto, che in qualche modo richiama il corno dogale — coperto a sua volta di una benda e di un velo — ed i capelli si annodano ad anella sugli orecchi. Quel costume, nell'isola rude ed abbandonata, gode ancora di una diffusione pressochè generale: le tenere bambinelle, come le madri aduste, volentieri lo portano a fiorire della vivace e mobile sua comparsa le deserte lande della patria.

E fiammante come il fuoco del piccolo vulcano, che nelle sue viscere si va spegnendo, è l'abbigliamento di Nissari. Sotto la tunica scarlatta, la candida camicia attenua le tinte del ricamo in una alternata bordura di giallo e di nero, che rivela nei forti isolani una coscienza di buon gusto, che giova chiamare perfetta. Ma tale vi è la ritrosia delle donne a consentire altrui di ritrarne l'effigie, che qualche mio predecessore non seppe fare di meglio che indossare ad un ragazzo il costume di cui desiderava la riproduzione. E solo l'intervento di tutte

le autorità costituite del paese ha ottenuto a me il vanto di riuscire a fotografare... un paio di vecchie, nella tenuta loro usuale: quella più ricca, ripete ancor una volta le belle maniche di Stampalia e di Piscopia, costellate di ricami.

Più dettagliate informazioni sono in grado di offrire al contrario sui costumi di Rodi, dei quali ho riportato con me, unitamente ad un vecchio camice di Piscopia, un esemplare completo. Simile foggia è largamente usata ancora in alcuni villaggi

COSTUME DELLE SIMIE.

Delle vesti usate alle Simie nulla posso riferire di mia esperienza. Una sola donna porta ancora talvolta l'antico costume isolano, che molto si accosta ai pesanti ed imbottiti abbigliamenti dell'isolotto di Castelrosso e delle coste dell'Anatolia: ma a me non toccò di vederlo.

della costa settentrionale dell'isola, da Émbonas a Fanes, con lievi varianti da villaggio a villaggio. La corta e semplice camiciola e le larghe brache ricamate in basso, sono quasi completamente ricoperte dal lungo camice, che parimenti è ornato di ricami (per lo più alternati di rosso e di verde)

tanto all'orlo inferiore, quanto all' allacciatura del petto ed alla estremità delle maniche. Ma al di sopra di esso si stende a sua volta la tunica di cintura a maglia di lana scura, annodata ai fianchi e scendente lungo l' anca sinistra. Ai piedi, larghi stivaloni o piccole babbucce; in capo un

COSTUMI DI STAMPALIA.

cotonina bianca, oppure turchina, che, aperta sul busto e priva di maniche, è stretta sotto il seno e pieghettata con cura. Completa l' abbigliamento talvolta un corto giubboncino di seta, sempre una fez, rivestito da apposite bende e contornato da un molle fazzoletto, per lo più bianco oppure giallo. Ma dalle ocure bende sporge appena a metà e spicca nella calda luce, un aureo fio-

rino, che nei subiti fulgori dei suoi riflessi, sembra accentuare in mezzo alla fronte quella nobilissima sede dell'umana intelligenza, ed alla seria e composta espressione delle brune isolane, imprime il suggello della dignità e del decoro.

davanti e foderata del pari di bianco. Della valentia di altri tempi testimoniano soltanto gli adorni guanciali, le trapunte lenzuola, i ricamati asciugamani, onde ogni casa ostenta ancora i ricordi indimenticati degli avi, ed il tradizionale buon gusto. .

COSTUMI DI RODI (FANES).

Come a Rodi, così anche a Scarpanto il vestiario paesano è relegato ormai in una limitata regione, intorno al recesso villaggio di Olimbos. Ma all'antica foggia suntuosa è sostituito oggigiorno un più umile abbigliamento, che ricopre le candide brache con una svolazzante tunica turchina, tutta aperta

* * *

Sui costumi muliebri delle tredici Sporadi non ho inteso raccogliere sistematiche ed ordinate notizie; e nella breve informazione presente non mi sono proposto, non che di trattare a fondo l'argo-

COSTUMI DI SCARPANTO (OLIMBOS).

COSTUME DI RODI.

COSTUMI DI NISSARI.

mento, neppure di addentrarmi in particolari tecnici di sorta.

La mia vuol essere una sommaria ed incompletissima esposizione destinata soltanto a lumeggiare l'interesse che a noi quelle isole presentano, fra tanti altri, anche sotto questo aspetto.

Ciò che altri non ha saputo fare, sarebbe invero ben fatto oggi dall'Italia. Riprendere sul serio lo studio di quei costumi, estendere al tempo stesso le ricerche ai tessuti, ai ricami, agli altri lavori femminili delle isole; raccogliere in una assortita collezione i migliori saggi, che sfuggiti alle funeste incette degli antiquari (anche laggiù!) è dato ancora rintracciare di luogo in luogo; e derivarne in fine qualche utile ammaestramento e modello, per lo sviluppo altresì delle industrie muliebri nazionali.

Fra pochi anni — riprendo il lamentevole mio motivo, — fra pochi anni quei costumi locali saranno definitivamente scomparsi. L'Italia nostra, che necessità di giustizia ha risospinto sulle vecchie strade calcate dal suo destino, l'Italia nostra che di sè ha lasciato ovunque traccie di civiltà, perchè non vorrebbe approfittare della bella occasione per compiere anche questa piccola, questa modesta, ma forse significativa opera di studio?

GIUSEPPE GEROLA.

COSTUMI DI RODI.

NOTE SCIENTIFICHE:

CURIOSE COSTUMANZE DELLA VITA DEGL'INSETTI.

THUREAU-Dangin, segretario perpetuo dell'Accademia francese, così concludeva nel 1910 la sua relazione che conferiva un premio a Giovanni Enrico Fabre, il vegliardo glorioso che, prossimo ai novant'anni, ancora studia ed osserva appassionatamente la natura, a colui che Darwin chiamò « l'osservatore inimitabile ed inarrivabile »: « Leggete questi racconti, voi in « essi godrete la grazia, la bonomia, la semplicità, « la scienza amabile, vissuta giorno per giorno « nelle belle ore di estate al canto delle cicale, a « questa scienza che non ha nulla di germanico, « che è esclusivamente latina, quasi virgiliana talora, che intimamente si collega con la poesia, che è infine così piena di amore che talora sembra da questi modesti ricordi entomologici s'innalzi una strofa del Cantico delle Creature ».

Meglio di così non si potevano sintetizzare le bellezze ed i pregi dei « *Souvenirs entomologiques* », l'opera monumentale di Giovanni Fabre, frutto di oltre un trentennio di diretta osservazione e di pazientissimo lavoro, che ha aperto tanti orizzonti nuovi, tanti mondi sconosciuti nella vita così interessante e fino allora in parte così misteriosa degli insetti. Ed anche in quest'anno solennemente sono stati riconosciuti i grandi servigi resi alla scienza dall'acuto suo spirito d'osservazione, conferendo a lui uno dei cospicui premi Nobel.

Prima di dare un rapido sguardo all'opera di G. E. Fabre non sarà inutile di far conoscere qualche notizia intorno alla sua vita (fig. 1). Egli era da principio un modesto istitutore, poi fu un semplice professore di liceo: però fin dalla sua prima giovinezza era assai appassionato per lo studio degli insetti; dotato di un sagace spirito di osservazione e di una vista acutissima, egli comprese che il mezzo migliore e più sicuro per conoscere i molteplici segreti della vita individuale e sociale di questi esseri, era la diretta osservazione nel loro ambiente naturale e vedremo in seguito come a lui non sia sfuggito nessun particolare delicato ed interessante. Egli però non aveva tempo libero disponibile e sufficiente per le sue osservazioni, tanto che solo all'età di 60 anni può pubblicare il primo volume dei suoi « *Souvenirs entomologiques* », quando altri invece prendono il riposo necessario

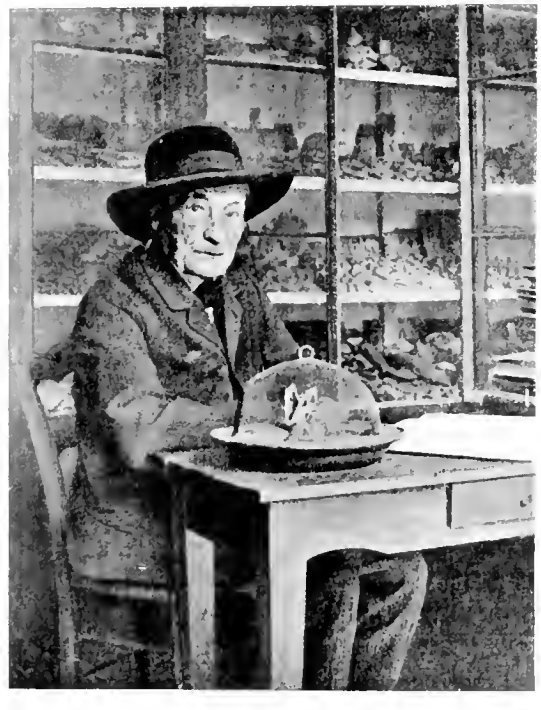


Fig. 1. — L'ENTOMOLOGO G. E. FABRE.
(Dall'*Illustration*).

ad un organismo affaticato e logorato dal lavoro. Invece il Fabre qualche anno dopo si ritira dall'insegnamento per cominciare una nuova vita, per iniziare una nuova carriera, dedicandosi tutto ai suoi studi prediletti di entomologia: a sette chilometri da Orange in Provenza, nella terra pittoresca del sole ardente, presso la piccola borgata

Fig. 2. — IL FABRE OSSERVANDO I SUOI INSETTI.
(Dall'*Illustration*).

di Serignan, Giovanni Fabre vive da molti anni in una modesta casa di campagna. Lì presso vi è una vasta distesa di terreno, coperto da quella caratteristica macchia mediterranea, vero caos inestricabile di lentischi, di oleastri, di lauri, di timi, di rosmarino. In mezzo a quella specie di foresta vergine in miniatura, che esala i profumi penetranti delle piante odorose che la costituiscono, vivono legioni di insetti d'ogni gruppo: coleotteri, farfalle, vespe, api, mosche, grilli: questa località costituisce il campo di osservazione ed il laboratorio dello scienziato illustre. Ivi il Fabre ha passato delle lunghe ore, spesso delle intiere giornate disteso sul terreno sabbioso, talora immobile, trattenendo financo il respiro, per spiare i movimenti di tutto quel mondo vivente, esaminandone ed annotandone gli usi, i costumi, le abitudini. Nulla è sfuggito al suo occhio acutissimo d'indagatore dalla deposizione dell'uovo alla nascita della larva fino alla morte dell'insetto perfetto, tutte le trasformazioni, gli amori, le nozze, le gelosie, le rivalità, i combattimenti sono stati da lui indagati ed immortalati nei suoi dieci volumi dei « *Souvenirs entomologiques* », che rappresentano veramente un monumento *aere perennius*, che costituiscono una delle opere più interessanti che siano state scritte da un naturalista, che rappresentano una gradevole lettura, anche per l'eleganza linguistica ed il profondo buongusto classico dell'autore.

E dove la diretta osservazione in piena aria non era sufficiente, il Fabre sopperiva con l'allevamento e l'esperimento fatto in una modesta stanza da lavoro della sua casetta entro delle reticelle di metallo, del tutto simili a quelle che servono a proteggere le vivande dalle mosche o a delle scatole di vetro costruite in modo tale da permettere la visione completa di quanto accade nel loro interno (fig. 2). Con questi ed altri mezzi semplicissimi l'acuto osservatore ha potuto raccogliere una collezione di documenti interessantissimi sulla vita degli insetti e l'importanza di questo suo lavoro, continuato ancora oggidì in tarda ma vigorosa età, è stata solennemente riconosciuta e dal Governo francese che gli ha di recente assegnato una modesta pensione vitalizia e dalle Accademie scientifiche del suo paese che gli hanno conferito numerosi, se non cospicui, premi ed infine nello scorso anno dall'Accademia di Stocolma che lo riconobbe meritevole d'uno dei cospicui premi Nobel. Ben inteso che le sue osservazioni si sono limitate a quelle specie che vivono abitualmente o temporaneamente per migrazione nel mezzodì della Francia: esseri comunissimi, osserverà qualche critico superficiale, che pensa esser solo degni di studio gli animali dei paesi esotici! Esseri comunissimi sì, ma appunto per questo poco conosciuti nei molteplici dettagli della loro esistenza, perchè trascurati fino a ieri dai precedenti osservatori: in scienza spesso accade di aver sottomano ricco materiale di studio, che appunto perchè troppo accessibile

è stato trascurato dalla maggior parte degli studiosi. Ma poichè la quasi totalità degli insetti studiati dal Fabre vive anche nei nostri paesi, la sua opera è per noi italiani particolarmente interessante: gli esempi che sceglierò fra i moltissimi che l'opera sua mette a mia disposizione, spero invoglieranno i lettori a ricercare ed a leggere attentamente tutti i *Souvenirs entomologiques,* la cui lettura — indipendentemente dal lato istruttivo ed educativo — è assai facile, piacevole ed interessante.

* * *

È forse noto ai lettori, che hanno l'abitudine di passeggiare osservando per la campagna, quel grosso insetto di color verde chiaro, dall'aspetto non dissimile a quello di un grillo, conosciuto col nome di mantide (*Mantis religiosa*): i Greci chiamavano tale animale col nome di *μάντις* cioè l'indovino, il profeta; nelle campagne provenzali invece è detto *lou Prego diéu,* l'animale che prega Iddio,

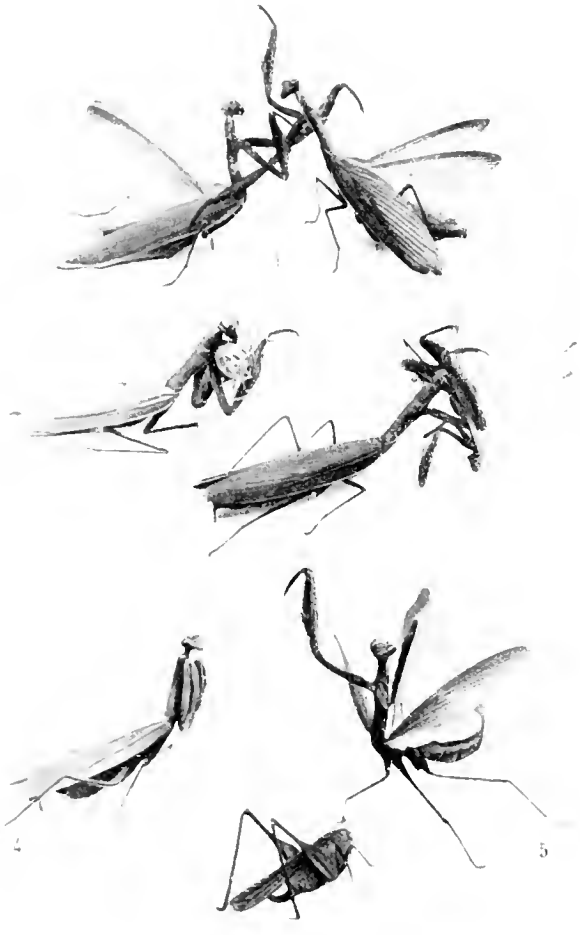


Fig. 3. 1. Mantide, lotta fra due femmine - 2. Mantide che divora un grillo - 3. Mantide che divora il maschio - 4. Mantide nella sua posizione di preghiera - 5. Mantide nell'attitudine spettrale.

(Dal Fabre: *Moeurs des Insectes*).

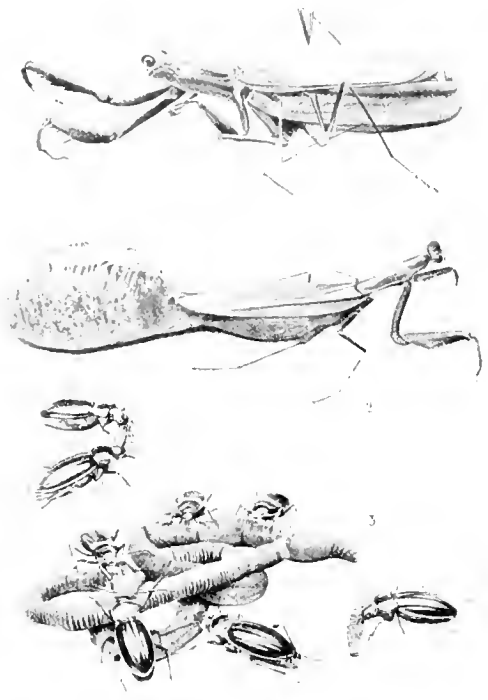


Fig. 4. — 1. Mantide femmina che divora il maschio durante l'amplesso - 2. Mantide femmina che termina il suo nido - 3. Carabi dorati che gozzovigliano divorando un lombrico.

per le sue zampe anteriori molto robuste ed allungate che l'insetto tiene erette innanzi a sè e spesso insieme congiunte in atto di preghiera (figura 3 n. 4). E pure, malgrado questo pio nome, la mantide è uno degli insetti più feroci e crudeli che si conoscono, il quale profitta del suo colore protettivo o mimetico verde per stare nascosto ed inosservato fra l'erba in agguato e piomba sopra gli incauti insetti che gli passano vicino.

Fabre lo paragona alla tigre delle tribù entomologiche generalmente timide, pacifiche e tranquille fra le quali mena stragi efferate. Le zampe anteriori che, come si può vedere dalle fig. 3 e 4, sono molto lunghe e terminano in un acuto uncino, sono dei veri e propri raffi, con i quali la mantide acquattata fra l'erba e resa invisibile dal suo verde colore afferra l'incauta preda, che è rappresentata da mosche, grilli, cavallette ed altri insetti nocivi, cosicchè la mantide può essere considerata come utile all'uomo, per la guerra che combatte contro questi esseri. E non ha soggezione di attaccare e di catturare anche animali più grossi di lei come il grillo cenerino (*Pachytylus cinerascens*) le cui dimensioni del corpo sono ben più considerevoli di quelle della mantide stessa (fig. 3 n. 4). Ma questo insetto estende anche le sue attitudini battagliere ai propri simili: infatti non sono infrequenti i combattimenti, anzi delle vere e proprie risse fra le femmine ed alla fine degli amori, durante gli amplessi coniugali, il maschio che trovasi strettamente aggrappato alla femmina viene delicatamente divorato, tanto per dimostrare la verità dell'adagio che dice « L'amore è più forte della morte » (v. figg. 3 n. 3, 4 n. 1). Ma quello che è meraviglioso è il suo nido, formato da una massa setosa, di aspetto spumoso, di struttura sapiente e determinata, nel cui interno sono disposte a strati le uova, che restano racchiuse in questa massa che l'insetto batte con le due appendici laterali a forma di cucchiaio poste in fondo al suo addome, come noi battiamo il bianco d'uovo per farlo gonfiare

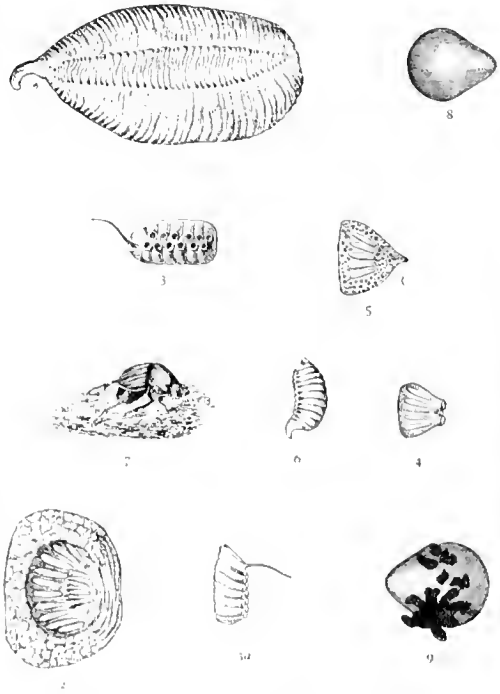
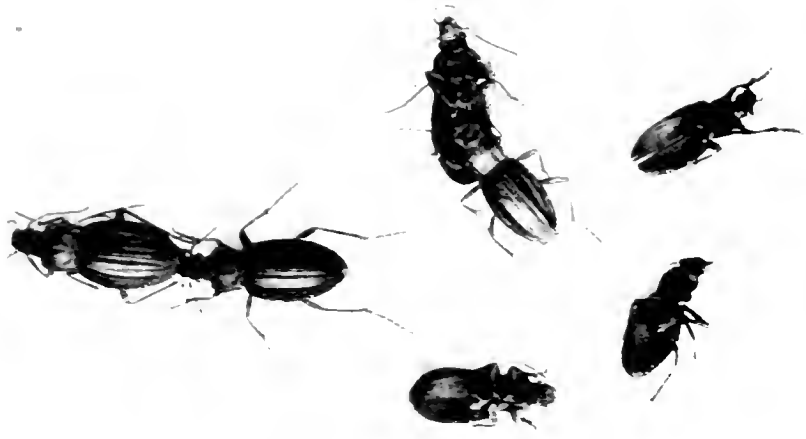


Fig. 5. — 1. Nido di mantide - 2. Sez. trasversale dello stesso - 3, 3a. Nido di *Empusa pauperata* - 4. Sez. trasversale dello stesso - 5. Sua sez. verticale - 6. Nido della mantide grigia - 7. Il Sisifo di Schaffer - 8. Pillola del Sisifo - 9. Id. con residuo di larva.



e che poi rapidamente si solidifica formando una massa compatta, che validamente protegge le uova fino al loro dischiudimento, fino alla formazione delle larve che costituiranno la nuova generazione. La nostra fig. 4 n. 2 mostra appunto una femmina di mantide mentre termina il suo nido, mentre la fig. 5 n. 1-2 mostra alcuni dettagli di struttura di questo nido stesso, col modo di distribuzione delle uova nel suo interno paragonato a nidi consimili che fabbricano altri insetti come la mantide grigia, l'*Empusa pauperata* ecc. (fig. 5 n. 3, 3a, 4, 5, 6).

Del resto non è infrequente di osservare nella campagna sui vecchi muri, sui rami degli arbusti o delle alte erbe questi nidi ad essi aderenti, ancora pieni delle uova, oppure svuotati, ridotti ad una specie di scheletro, dopo che le larve li hanno abbandonati.

* * *

Il carabo dorato, l'elegantissimo coleottero dall'aspetto verde metallico lucente, frequente anche nel nostro paese, specialmente nelle parti elevate, è un altro insetto dalle abitudini carnivore, che lo rendono un prezioso amico dell'uomo. Infatti Fabre ha osservato nel suo laboratorio che venticinque carabi dorati conservati entro una gabbia di vetro, in pochi minuti uccisero centocinquanta larve di farfalle che egli aveva messo nella loro gabbia: un vero macello, compiuto in poco tempo e con grande rapidità sotto gli occhi dell'osservatore. L'unico inconveniente è che il carabo dorato non ha abitudine di arrampicarsi

Il Mondo Illustrato.

Fig. 8. — Coppia di minotauri tifei che lavorano da mugnai e da panettieri.
(Dall'*Illustration*).

sugli alberi e sugli arbusti, egli non caccia che sul terreno e questo in parte diminuisce la sua importanza come distruttore di larve, per quanto compia delle vere stragi di larve, specialmente di maggiolini, che sono assai dannose all'agricoltura. Ma, come molti altri insetti carnivori, il carabo non ha nessuna ripugnanza di mangiare i proprii simili e li divora delicatamente dalla parte del ventre, che non è difeso da alcun rivestimento coriaceo e che viene delicatamente vuotato di ogni suo contenuto molle e commestibile: questa è la sorte che spetta al maschio dopo il periodo degli amori (fig. 6). Dopo i dolci amplessi nuziali, la femmina rapidamente divora il ventre del maschio. Vi è da far arrossire tutte le femministe dell'umanità per una simile e violenta emancipazione dall'autorità maritale a pena terminate le indispensabili funzioni sessuali: vi è da far rizzare i capelli dallo spavento, pensando alle terribili tragedie che si svolgono nell'apparentemente tranquillo, industre ed operoso regno degli insetti.

* * *

Un altro animale interessante — spigolo a caso fra le centinaia di esempi che l'opera di Fabre offre allo studioso ed al lettore — è il Sisifo di Schäffer (*Sisyphus Schaefferi*), uno dei tanti coleotteri che si compiacciono, rotolando fra le loro zampe gli escrementi, di costruire delle pillole o delle pallottole di forma e di grandezza varia (fig. 5 n. 7, 8, 9). Quelle fatte dal Sisifo — che ha un colore nero non lucente e che per le sue piccole dimensioni si distingue bene dallo Scarabeo sacro (fig. 7) e dal *Gymnopleurus pilularius* che presentano le sue stesse abitudini — hanno forma di pera od ovoidea ed in esse depone la femmina le sue uova: ed il maschio le custodisce, le protegge quasi gelosamente nell'interno della sua tana scavata nel terreno.

Vi è in questo insetto un vero e proprio inizio di vita coniugale: il maschio fa vita in comune con la femmina per tutto il periodo delle nozze, la accompagna, l'assiste, forse le è fedele e sorveglia i preparativi che dovranno assicurare la vita alla discendenza. Si direbbe quasi che il piccolo sisifo possiede l'istinto della paternità ed il sentimento della famiglia! È questo un esempio di onestà e di rettitudine di costumi, ai quali non ci avevano abituato i feroci e terribili insetti precedenti, è un esempio commovente di virtù famigliari, che fa un aspro contrasto con le gesta terribili della mantide del carabo dorato che abbiamo descritto più sopra.

* * *

Nelle serene notti d'estate la solenne calma notturna è rotta dall'acuto stridere del grillo d'Italia, o *Oecanthus pellucens* Scop: è questo un piccolo essere biancastro, sottile, che vive generalmente sugli arbusti, sulle alte erbe, da cui molto raramente discende sul terreno (fig. 9). Dall'alto dei suoi rifugi abituali, a pena cala il sole e per quasi tutta la durata della notte, manda il monotono ed acuto stridìo

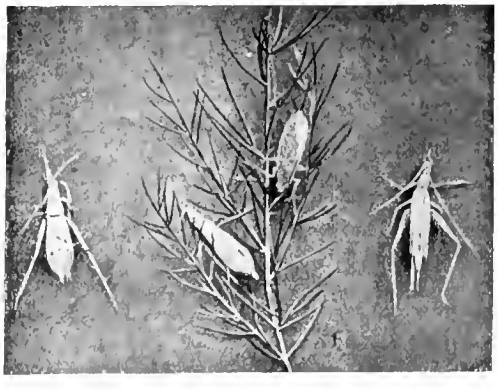


Fig. 9. — Grillo d'Italia (*Oecanthus pellucens*).

della sua canzone, che a torto è attribuita dal volgo al grillo comune, che in tale stagione è muto, perchè è troppo giovane per esser canoro: il suono è un *gri-i-i, gri-i-i* lento e calmo, di una estrema finezza, dovuta allo stropiccio dell'elitra di destra su quella di sinistra, che determina la vibrazione delle loro ampie e sottilissime membrane, fornite di uno speciale dispositivo di nervature denticolate che ne facilitano la distensione e la vibrazione. E l'animale può a suo beneplacito acutizzare o smorzare il suono come noi mettiamo la sordina ai nostri istrumenti.

È il maschio l'essere al quale si deve questa musica, che fa apparire più maestosa e più vasta la campagna al notturno viandante, mentre la pallida luce delle stelle sparge quel tenue ed incerto chiarore che aumenta la misteriosità dell'aspetto notturno delle cose: è la canzone d'amore che migliaia di maschi lanciano nell'oscurità alle femmine, per guidarle agli amori ed alle carezze destinate a perpetuare la specie.

* * *

Per rimanere nei grilli, che comprendono così molteplici e varie forme, chi non conosce i *grilli mori*, i così detti *grilli canterini,* quelli che gli scienziati chiamano *Gryllus campestris,* comuni e diffusissimi in tutti i campi, che in estate stridono sull'orlo delle buche che si scavano nel suolo e dove abitano? Sono questi quei grilli che vengono venduti, racchiusi entro minuscole gabbiette di canna, alla famosa fiera dell'Impruneta presso Firenze, e che costituiscono la gioia dei bambini toscani e l'afflizione dei.... grandi, per il loro noioso e stridente *cri-cri.* Anche questi non sono sfuggiti agli studi del Fabre, che ne ha diligentemente osservato gli usi ed i costumi come rappresentano le figure da noi riprodotte. Spesso due maschi fieramente ed accanitamente combattono per i.... begli occhi sfaccettati — perchè occorre non dimenticare che gli insetti hanno gli occhi composti da migliaia di occhi semplici — di una femmina, che assiste pudicamente nascosta al combattimento (fig. 10). Dopo terminata la lotta il vincitore canta l'inno del trionfo, che dovrà richiamare fra le sue zampe la bella per la quale ha combattuto, mentre il vinto vergognosamente, quasi umilmente, batte in ritirata (fig. 11). Talvolta il combattimento avviene per il possesso di una delle buche che servono d'abitazione: allora è un duello senza tregua ed accanito, in cui sovente uno dei contendenti è ucciso e viene divorato dal vincitore, esempio eloquente dell'inesorabilità con la quale la lotta per l'esistenza si esplica nel mondo degli organismi viventi.

Fig. 10. — Grilli mori maschi che combattono per una femmina.

Fig. 11. — Il vincitore in presenza della bella conquistata canta vittoria mentre il vinto si ritira.

* * *

Per quanto si riferisce alle farfalle, assai interessante è l'episodio seguente: una mattina nel laboratorio di Fabre era nata una femmina di quella magnifica farfalla notturna, la più grande d'Europa, dal suggestivo aspetto di velluto marrone, chiamata comunemente la Pavonia maggiore (*Saturnia pavonia* L.), e lo scienziato l'aveva racchiusa entro una gabbia di tela metallica per conservarla (fig. 12). Alle nove della sera nella casa si avverte uno strano brusìo in alcune stanze ed il Fabre osserva che, non solo la stanza che gli serve da laboratorio e dove era conservata la prigioniera nata al mattino, ma anche altre camere sono invase da numerose altre pavonie — oltre una qua-

rantina — che con le loro grosse ali svolazzando producevano quello strano rumore. Ed osservando i visitatori egli si accorge che erano tutti maschi, i quali, chi sa da quali remote lontananze, accorrevano per portare i loro omaggi alla gentile damigella nata nel mattino. Ma per entrare nella casa circondata da alberi in ogni sua parte ed immersa nella più profonda oscurità non era sufficiente la funzione visiva dei loro occhi sfaccettati; è necessario che altri sensi vengano in soccorso di questi innamorati appassionati. Allora il Fabre, vedendo che le visite dei maschi si ripetevano nelle sere tenne, ritenute come l'organo dell'olfatto degli insetti. Con una sola causa il Fabre ha potuto turbare la folle corsa serale dei maschi all'amore: con una grossa lampada mantenuta accesa nella stanza ove era tenuta la femmina. Come in ogni altra sera i maschi accorsero numerosi, ma attratti, abbacinati, soggiogati quasi dalla luce della fiamma trascurarono completamente l'oggetto delle loro brame frenetiche, per fermarsi intorno alla lampada come mostra la nostra figura 13.

Si tratta dunque di uno speciale stimolo sessuale che guida i maschi nella direzione della femmina,

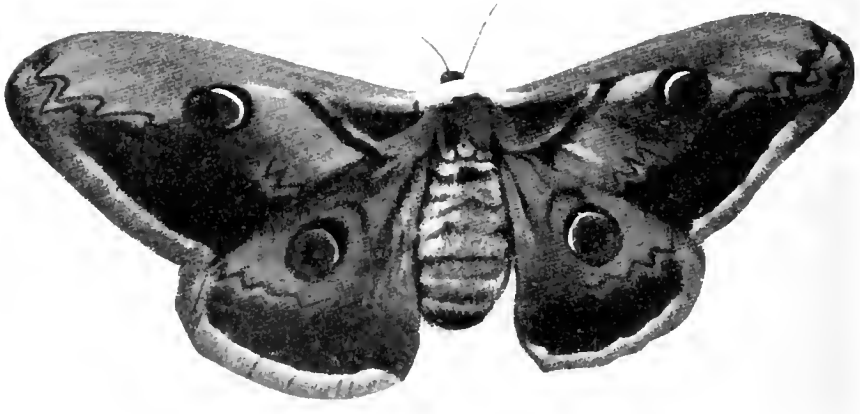


Fig. 12. - Femmina della Pavonia maggiore.

susseguenti, decise di istituire una serie di esperienze per riconoscere le ragioni di questo richiamo, di questo orientamento a distanza, dei maschi verso la femmina e riconobbe che si tratta di un vero e proprio stimolo di passionalità sessuale che è di breve durata, perchè i maschi hanno una brevissima vita, della durata di due o tre giorni. Infatti i maschi accorrevano intorno alla femmina, anche se intorno alla gabbia in cui questa era racchiusa era sparsa in quantità abbondante naftalina, il cui odore è sgradito e nocivo agli insetti, l'acutezza del quale eventualmente copriva tutte le possibili esalazioni caratteristiche della femmina: accorrevano anche se ad essi si amputavano le antenne, ritenute come l'organo dell'olfatto degli insetti. Con una sola causa il Fabre ha potuto turbare la folle corsa serale dei maschi all'amore: con una grossa lampada mantenuta accesa nella stanza ove era tenuta la femmina. Come in ogni altra sera i maschi accorsero numerosi, ma attratti, abbacinati, soggiogati quasi dalla luce della fiamma trascurarono completamente l'oggetto delle loro brame frenetiche, per fermarsi intorno alla lampada come mostra la nostra figura 13.

Si tratta dunque di uno speciale stimolo sessuale che guida i maschi nella direzione della femmina, però non olfattivo, come dimostra l'esperienza fatta con la naftalina e l'osservazione che i maschi giungevano sempre in favore di vento, mai rimontanti la direzione del vento stesso. Però il Fabre, chiudendo ermeticamente la femmina entro un recipiente ad es. di vetro, riuscì ad impedire per qualche sera la visita dei maschi.

* * *

Dai pochi esempi che ho brevemente riportato e che fugacemente illustrano le singolari costumanze e le abitudini della vita di taluni insetti, chiaramente si vede che tutto un nuovo ed inte-

ressante mondo ci è stato rivelato dalle pazienti, acute e geniali osservazioni di Giovanni Enrico Fabre.

Tributiamo a questo vegliardo illustre i dovuti onori ed a lui auguriamo che per molti anni perduri la sua verde e laboriosa vecchiezza, che arricchisce l'umanità di nuove ed interessanti conoscenze!

FABRIZIO CORTESI.

Fig. 13. — Maschi della Pavonia maggiore intorno ad una lampada accesa.

CRONACHETTA ARTISTICA.

IL PIAZZETTA IL TIEPOLO E IL PITTONI AL MUSEO CIVICO DI VICENZA.

La pinacoteca del Museo Civico di Vicenza, magnificamente ordinata, aspetta ancora l'inaugurazione solenne che la esalti tra le più belle d'Italia.

Un'intera sala è in essa dedicata ai pittori veneziani del settecento, larghi di opere alla signorile città palladiana. Dominano su gli altri dipinti due imponenti pale d'altare del Piazzetta e del Tiepolo.

L'una è la notissima Immacolata, fulgente nella candida veste. Sull'azzurro del cielo e sul celeste cupo e il rosso del manto, quel bianco niveo intenso elettrizza ed esalta. L'altissima figura vince così la terrena materialità del gruppo. E' morta quivi ogni mistica idealità; neppur la faccia della Vergine, di plastica evidenza, ha grazia di sorriso e gli angeletti intorno sembrano piccoli fauni indemoniati.

La fabbriceria della chiesa vicentina d'Aracoeli contendeva ancor pochi anni fa, davanti ai tribunali, la proprietà del dipinto al Museo. Infatti esso stava ancora al principio del secolo passato su un altare di quella chiesa; quando, trattolo di là, un parroco lo vendette illecitamente per una somma irrisoria a un privato, che per fortuna lo donò al Museo.

Mentre il rinnovato trionfo del Tiepolo nei tempi nostri, rendeva i fabbriceri vicentini smaniosi di riconquistar quella tela; parevano non accorgersi di averne in chiesa un'altra di non minor bellezza; ma di un pittore che non ha ottenuta ancora quella

VICENZA — PALAZZO DEL MUSEO CIVICO. (Fot. Farina).

fama che merita e che forse avrà fra non molto. Voglio dire il S. Francesco svenuto del Piazzetta. Tutta insudiciata, annerita e coperta di polvere, stava cotesta tela, sino a qualche anno addietro, appesa, senza cornice, e come dimenticata, in un locale quasi di sgombero dietro l'altare maggiore. Chi scrive pensò allora più volte, che, rimesso in ordine, quel dipinto avrebbe potuto diventare bellissimo ornamento delle Gallerie di Venezia, per quanto il Piazzetta vi sia ricordato da uno dei suoi più gustosi dipinti profani e popolareschi. Correvano tempi tristi per la conservazione delle opere

G. B. TIEPOLO: LA CONCEZIONE — VICENZA, MUSEO CIVICO.

d'arte a Vicenza, e potevano germinar allora anche di simili progetti nella mente di chi deplorava tanto abbandono. Ma improvvisamente all'apatia sottentrò l'entusiasmo più vivo e, per merito di un gruppo di uomini amantissimi della loro città e dell'arte, Vicenza fece, in poco meno di due anni, quello che alcuni temevano non avrebbe fatto mai: riordinò signorilmente con una spesa ingente il suo Museo e rimise in buon stato e ricollocò in onore tutti i preziosi dipinti delle sue chiese. Fu allora che gli stessi fabbriceri che avevano conteso il Tiepolo al Museo, si lasciarono persuadere a dargli per compagno anche il Piazzetta, da poi che in chiesa non avrebbe da solo potuto più ritrovare il suo antico posto.

G. B. PIAZZETTA: S. FRANCESCO SVENUTO — VICENZA, MUSEO CIVICO.
(Fot. Filippi).

Le due pale si facevano in origine riscontro sui due altari minori ben ornati della bella chiesa rotonda. Sull'altar maggiore, fra un tumulto di drap-

peggi e di figure marmoree, domina ancora quello più grande di Pietro Liberi con Augusto la Sibilla e la Vergine in cielo. Una croce marmorea è stata messa al posto dell'Immacolata del Tiepolo e pure il rispondente altare è passato ad altro santo. Del resto bisogna convenire che l'uno e l'altro dipinto più attraggono oggi l'ammirazione dell'artista che la preghiera del divoto.

La chiesa di Santa Maria d'Aracoeli, cominciata su disegni di Carlo Borella nel 1675, era compiuta nel 1680, come attesta un'iscrizione. Già vi trionfava allora l'altar maggiore con le statue di Orazio Marinali e il dipinto del Liberi. Quando nel 1743 il vescovo Antonio Marino Priuli la consacrava definitivamente, dobbiamo immaginarla anche coi dipinti del Piazzetta e del Tiepolo, perfetta espressione dello stile vivace del tempo. Sulle curve aggraziate della piccola rotonda fioriva la soverchiante ricchezza degli altari e delle pitture: fiocchi pomposi su una rete sottile. Quivi le nostre pitture avevano anzitutto un intento decorativo. Vivificavano, grande virtù che la pittura ancora teneva, tutta l'architettura e tutti gli ornati, come note culminanti di uno stile.

Rimettere la chiesa interamente coi suoi begli ornamenti, come era allora, sarebbe stato compito ben attraente; ma alle pie e ricche monache che l'avevano fiorita di marmi e di pitture (e l'avran tenuta lucente come specchio) è succeduta la povera fabbriceria parrocchiale del sobborgo e non si può pretendere quanto i tempi non danno.

Accontentiamoci del vantaggio di veder più da vicino al Museo e in buona luce i due grandi pittori settecenteschi, chiamati a gareggiare a Vicenza.

Il Tiepolo, in quell'espressione ancora giovanile, è un po' aspro nella sua solidità formale, ed ha quella crudezza e violenza di toni che ammorbidirà solo più tardi, nella diffusa luminosità di Paolo Veronese. L'Immacolata vicentina deve ritenersi contemporanea agli affreschi, non ancora molto noti, della Villa Loschi al Biron, eseguiti nel 1734 (quelli, pure a Vicenza, della Villa Valmarana sono del 1737), in cui prevale il suo spirito capriccioso e mordace. Appare eccessivo al profano, ed è gustosissimo invece, pure nei suoi squilibri, a chi vi sente l'urto ribelle dell'artista forte e originale.

Il Piazzetta è qui perfetto nella sua forma. Un'intonazione brunastra, diffusa in tutto il quadro, ottenuta al solito con la tinta rossigna dell'imprimitura e con sovrapposizioni azzurrognole e biancastre, rende l'insieme cupo e misterioso: par che un'ardente vaporazione sulfurea unisca la terra al cielo tempestoso.

G. B. PITTONI: SACRIFICIO DI POLISSENA.
VICENZA, PALAZZO CALDOGNO ORA TECCHIO.
(Fot. Filippi).

San Francesco ormai è stato trafitto a sangue dai raggi luminosi delle stigmate. Finito il mistico congiungimento, egli cade riverso, svenuto; respira appena lento, nel sonno celestiale. L'angelo, nell'impeto di scender dal cielo, stride colle bianche vesti nel vento e si arresta puntando sulle ali. La mano bellissima, stesa sul costato, comprime, col

panno intriso di sangue, la ferita, e, quasi sentisse dolore e ribrezzo, s'irrigidisce. La contrazione dello spasimo sale sino al viso angelico e lo travolge.

Che maestrìa di pennello nell'accennare, bianco su bianco e bruno su bruno, il piegar delle vesti e lo sfiorare delle ali, e le carni di tanto potere plastico, pur nella bassezza dei toni!

Ci riportano a motivi troppo abusati i putti volleggianti in alto; e, all'estremo opposto, in basso, il frate lettore, col suo zuccone pelato, irride quasi al sublime abbraccio angelico. Caratteristica del Piazzetta cotesta avversione a mantenersi serio e grave come il momento vorrebbe; par quasi non voglia essere preso sul serio e giuochi un tiro burlone, per umor buffonesco, contro chi lo ritenesse tale.

Cotesto umor lunatico, unito alla trascuratezza propria del pittore estroso, fece sì che, mentre il Tiepolo trionfava nella vita come nell'arte, il Piazzetta si riducesse a viver povero e a finir quasi indigente. — Ricordo, a prova del bisogno di denaro che lo opprimeva negli ultimi anni, due sue lettere inedite che si conservano a Bergamo negli epistolari dell'Accademia Carrara (1). Sono dirette ad Alessandro Zanchi pel quale il Piazzetta stava dipingendo una pala d'altare. Pare dovesse essere esposta in una chiesa di Bergamo, e, stando al pittore, avrebbe dovuto essere prima pagata che finita.

Senza esagerar nello spirito di rivendicazione,

G. B. PITTONI: OLINDO E SOFRONIA — VICENZA, MUSEO CIVICO.

(1) Trascrivo qui la prima delle due lettere:

Ill.mo Sig. Pat. Coll.mo

primo marzo 1752

« Già che ella mi ha favorito con la sua persona delli dieci zecchini sono a pregarlo che mi faccia far qui a Venezia contar altri dieci zecchini che uniti agli altri saranno zecchini trenta; e come che ho maritato mio figliuol così ho dovuto incomodarmi non poco; onde è necessario la supplichi di questo favore e premendomi assai che ella il faccia subito a risposta dando l'ordine con sua al quel Sig. che mi nominò del quale non mi ricordo il nome che ora la stimatissima sua me lo notificherà, io non mancherò di seguitare il lavoro, nè sarò per incomodarla di altri denari se non ho terminato, compatisca il disturbo e con il più ossequioso rispetto e stima sono dev. G. B. Piazzetta ».

Nella seconda lettera dell'11 marzo il Piazzetta rinnova la domanda, poi dice che questo sarà « l'ultimo incomodo sino terminato la pala la quale sarà da me sollecitata con tutto l'impegno di fare una cosa studiata come quella del santo di Padova, assicurandola della mia ripntazione, tanto più che non vi è in Bergamo alcuna delle cose mie ».

dobbiamo pur dire che a Vicenza il Piazzetta sta vicino al Tiepolo come un potentissimo rivale, e da chi ardisca di ribellarsi all'effetto sensuale che il Tiepolo tenta qui con troppa crudezza, per ricercare le qualità più profonde del gusto e dell'originalità, il Piazzetta può persin essere preferito.

Si è cercato ultimamente di dar maggior nome anche a G. B. Pittoni, altro contemporaneo del Tiepolo; ma a mio credere si è un poco esagerato; e al Museo di Vicenza possiamo averne la prova. Sonvi qui due dipinti profani del maestro veneziano: " Diana e Atteone „ e l'episodio di " Clorinda che libera Olindo e Sofronia „ della Gerusalemme del Tasso. Alla vivacità non è pari il gusto del colore, la snellezza delle forme ha troppo del manierato e gli scorci sono sforzati e si ripetono con troppa monotonia. Pure quanto ha insegnato anche questo nostro pittore ai francesi che godono di tanta rinomanza, che passano per inventori esclusivi della grazia settecentesca! A mio credere il Pittoni, se deve essere tenuto alla debita distanza dai due maggiori, il Piazzetta e il Tiepolo, non può essere dimenticato, dal momento che ha una fisonomia tutta sua e un carattere tanto rappresentativo del tempo, un po' smorfioso e manierato, ma ricco di spirito e di larghezza decorativa.

Come gli altri due maestri anche G. B. Pittoni deve aver avuto la sua storia a Vicenza.

Abbiamo un suo quadro monumentale nella sacrestia del Duomo e parecchi se ne trovano ancora nelle case signorili e tutto ci fa credere che egli dimorasse a lungo nella bella città e vi ottenesse favore.

Nel salone veramente monumentale del Palazzo Caldogno ora Tecchio si ammira un grande pannello col Sacrificio di Polissena sulla tomba d'Achille, motivo prediletto allora insieme coll'altro del Sacrificio di Ifigenia, che il Pittoni deve aver riprodotto più volte.

Va dato a lui pur quello di ugual soggetto che al Louvre porta il nome di Sebastiano Ricci; e dal confronto con cotesto di Vicenza, che qui riproduciamo, si potrebbe aver nuova conferma della necessità di mutar quel nome.

La Pinacoteca comunale di Vicenza merita, ed avrà certo fra breve, una completa illustrazione; solo, poichè, tra i capolavori del Montagna, del Bonconsiglio e del Cima, i settecenteschi potevano essere dimenticati, ho voluto farne ricordo.

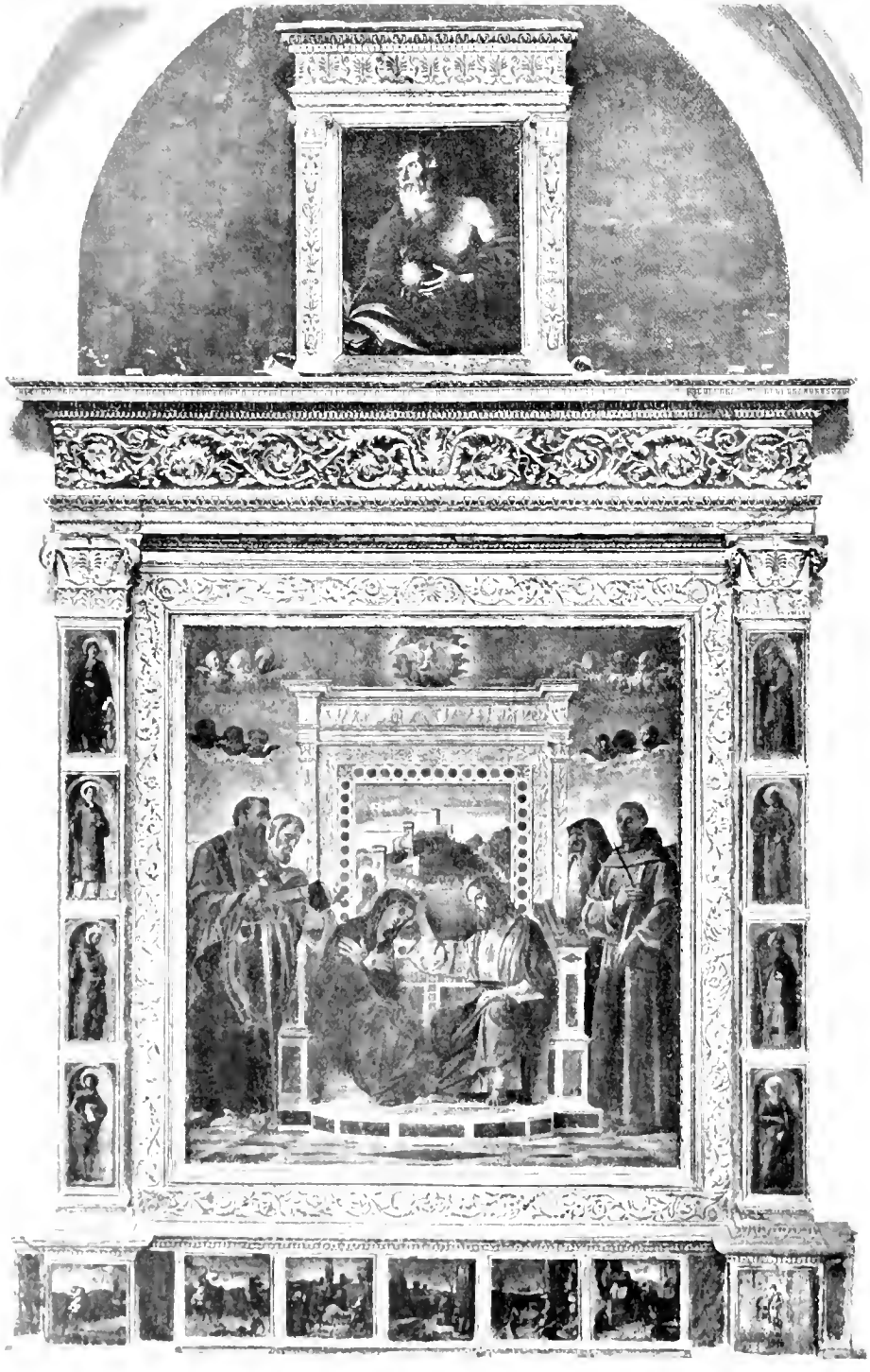
GINO FOGOLARI.

PER LA REINTEGRAZIONE DELLA GRANDE PALA DI GIOVANNI BELLINI A PESARO.

Sembrerà temeraria velleità quella di chi si accinge a trattare questo argomento di volere associare il suo nome a quello di Cristoforo Colombo. Se non che questa associazione non ha nulla a che fare colla scoperta dell'America, sì bene con un semplice aneddoto riferentesi al nostro immortale compaesano, per cui ci si racconta avere egli risolto il quesito di far stare in piedi un uovo. Ora colla stessa semplice evidenza deve apparire convincente la dimostrazione, che certo quadro del grande veneziano Giovanni Bellini non poteva avere avuto altra destinazione in origine che come opera di compimento di una sua insigne pala d'altare.

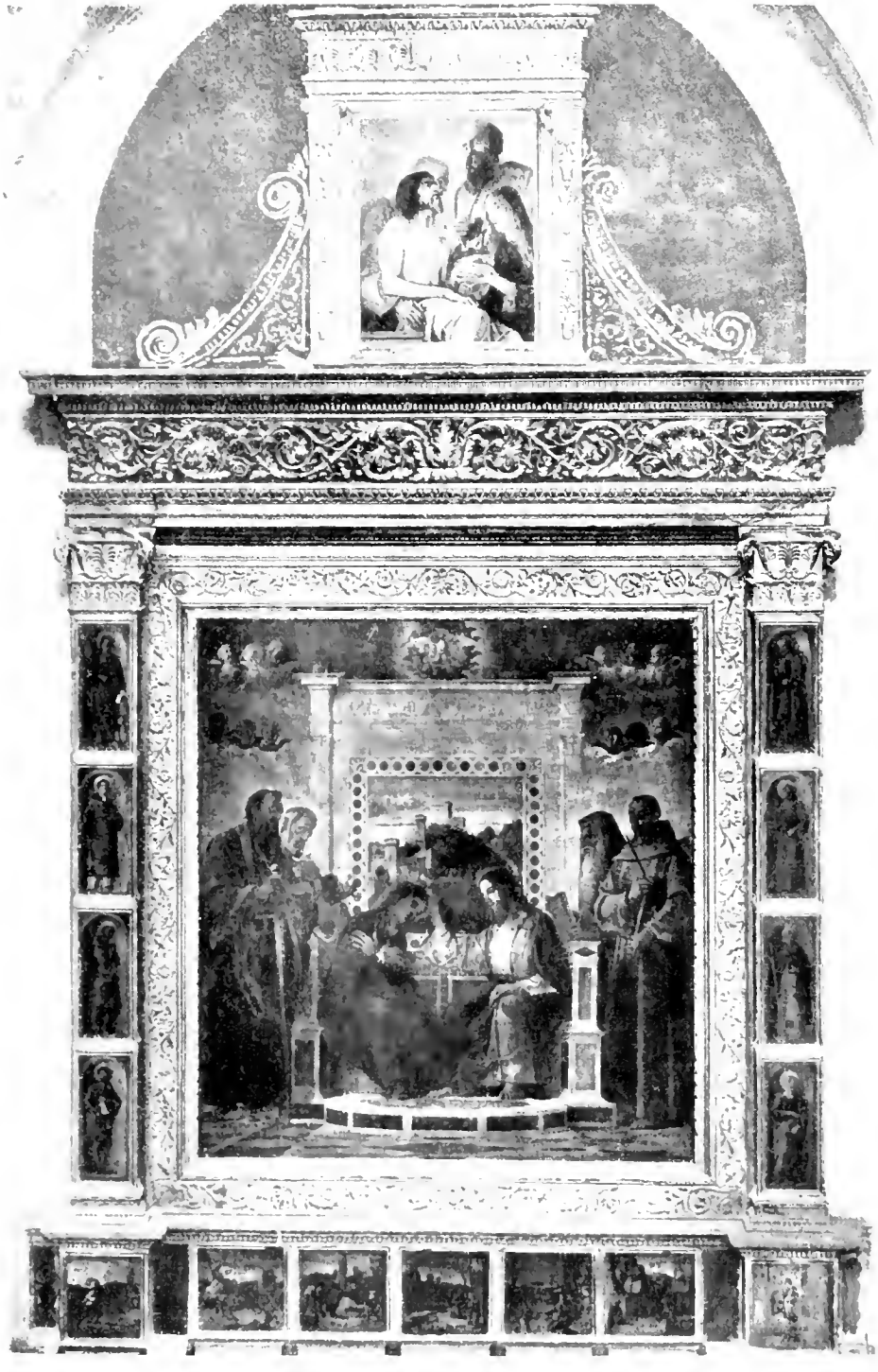
L'argomento fu già da me svolto in un articolo del periodico inglese *The Burlington Magazine* (1), che mi piace riassumere qui brevemente. Esiste nella pinacoteca del Vaticano nel riparto dei veneti un quadro di carattere severo, che da tempo attirò l'attenzione degli studiosi visitatori. E' quello dipinto su tavola, rappresentante N. S. morto seduto sul sepolcro e sorretto da Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e Santa Maria Maddalena. Benchè il nome dell'autore avrebbe dovuto imporsi da sè alla vista del dipinto, i giudizi dei critici in proposito furono divisi, essendo stati proposti alternativamente i nomi del Mantegna, di Bartolomeo Montagna e del suo scolaro Giov. Buonconsigli. Non mancarono tuttavia quelli che si espressero apertamente in favore di Giovanni Bellini. Fra i primi il Cavalcaselle nella sua *Storia della pittura in Italia,* poi il Dott. Giorgio Gronau nel suo pregevole volumetto *Die Künstlerfamilie Bellini;* in fine Tancredo Borenius nel suo *The painters of Vicenza*. Rilevarono bensì questi scrittori la stretta attinenza di stile che corre fra il quadro del Vaticano e la grande pala della *Incoronazione della Madonna*, già in S. Francesco a Pesaro, ora trasportata nella chiesa soppressa di S. Ubaldo quivi; ma a nessuno venne in mente avesse potuto far parte della medesima in altri tempi, all'infuori di Adolfo Venturi, il quale tuttavia nel suo catalogo della pinacoteca Vaticana l'attribuisce al Mantegna. Lionello Venturi in fine nella sua opera *Le origini della pittura veneziana* vi ravvisa un ignoto e valente discepolo di Giambellino, che

(1) *A plea for the reintegration of a great altar-piece.* Fasc. del febbraio ora decorso.



LA PALA DI GIOVANNI BELLINI QUALE SI PRESENTA ORA.

PESARO, EX-CHIESA DI S. URBANO.



LA PALA DI GIOVANNI BELLINI IDEALMENTE REINTEGRATA

lo imita nel tempo dei lavori di Pesaro », osservando come fra altro la testa di Gius. d'Arimatea trovi sensibile corrispondenza in quella del S. Paolo nella tavola principale a Pesaro. Osservazione codesta che non potrà se non essere confermata da chi prenda a paragonare le due figure.

Forse il motivo per cui non venne avvertito che la *Pietà* del Vaticano formava la cimasa della pala di Pesaro va ricercato nella circostanza che nel suo formato le dimensioni dell'altezza prevalgono su quelle della larghezza, mentre nella maggior parte dei casi in simili compimenti prevale il formato in larghezza. Come soggetto del resto infiniti casi si potrebbero addurre dove esso fu usato come coronamento di quadri d'altare. Ce ne offre un esempio fra altro un altare del Francia a Bologna di cui è data una riproduzione nel giornale inglese, dove si riscontrano dimensioni pressochè analoghe a quelle del caso di che ci occupiamo.

Ora un primo cenno che mi condusse a stabilire quale fosse stata la collocazione originaria del quadro mi venne fornito da un passo contenuto nella monografia illustrativa della città di Pesaro, composta da Giulio Vaccaj e facente parte della Collezione edita dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo sotto il titolo d'*Italia Artistica*. Quivi a pag. 121 dopo avere avvertito che la pala già in S. Francesco fu compresa nel novero di quelle portate in Francia da Napoleone I, soggiunge fra altro che nell'elenco di certo Bertuccioli è ricordato come tolto dalla chiesa medesima un *Cristo deposto dalla croce*, di Giovanni Bellini. E non contento di ciò riferendosi allo stesso quadro dice inoltre: « è probabile che esso completasse quello grande, già descritto, e forse compreso nella piccola cornice, a questa sovraposta, della stessa epoca e del medesimo stile e nella quale trovasi ora una diversa tela ».

Dopo ciò, avvertita già la grande concordanza artistica col quadro maggiore, che rimaneva d'altro da fare se non di mettere a confronto esatto le misure della tavola del Vaticano in relazione a quelle della piccola cornice suindicata? Munito di una scala colla quale mi portai ad una altezza di meglio che quattro metri, presi le misure del quadro piccolo rappresentante un San Gerolamo penitente, tela di oscuro pittore del sei o del settecento, scrissi a Roma all'amico marchese Piero Misciatelli mi favorisse le misure precise della *Pietà* e potei verificare che coincidevano in tutto e per tutto fra i due dipinti, di valore così diverso.

Mi fu data in conseguenza la soddisfazione di vedere reintegrata l'opera monumentale del Bellini se non altro in effigie, da che la direzione del *Burlington Magazine* provvide a sostituire nella riproduzione il compimento originale al dipinto ignominiosamente collocatovi più tardi, non sappiamo quando nè per opera di chi. Si sa soltanto che pervenne in Vaticano dalla galleria Aldovrandi di Bologna; forse per opera di qualche legato pontificio, sapendosi che più d'uno d'essi riescì a portare a Roma opere d'arte già esistenti in provincie da loro governate.

Ed ecco, per un complesso di dati storici ed artistici risolto un quesito semplicissimo per se stesso, sì che avrebbe potuto essere facilmente chiarito da gran tempo.

L'altare del Bellini, mirabile non solo come opera di pittura ma eziandio come esempio di un monumento squisito dell'arte decorativa del più fiorente quattrocento, vedesi nel volume delle Arti Grafiche degnamente illustrato con riproduzioni grafiche tanto nel suo complesso quanto nelle singole, preziose sue parti, consistenti nella serie delle storiette rappresentate nella predella e in quella delle svelte figure di Santi, collocate nelle lesene fiancheggianti la tavola principale.

Quanto alla tavola del Vaticano non è da sperare e nemmeno da desiderare veramente che ritorni al suo posto originario, trovandosi meglio a portata d'occhio in Galleria.

Tuttavia da che si sa ne esistono delle copie antiche, non sarebbe desiderabile se ne presentasse una da essere collocata nella cimasa, al posto di quel disgraziato S. Girolamo?

In fine mi sia concesso rinnovare il voto, che l'opera insigne, di Pesaro, venga presa a cuore dalla Direzione delle Belle Arti per essere quando che sia rimessa debitamente in onore, liberandola dai ritocchi infausti e dal sudiciume che da tempo la oltenebra tutta quanta e ne rende difficile la visione.

GUSTAVO FRIZZONI.

UNA MOSTRA DI EMMA CIARDI.

Il 3 febbraio si è inaugurata nella Galleria Brown Phillips, in Leicester Square, a Londra una mostra di ben centocinque quadri dovuti all'attività sorprendente di Emma Ciardi. Possiamo esser sicuri

EMMA CIARDI: LA BELLA LAGUNA (Fot. Filippi).

EMMA CIARDI: ABBAZIA DELLA MISERICORDIA. (Fot. Filippi).

EMMA CIARDI: LAGUNA VERDE. (Fot. Filippi).

EMMA CIARDI: SULLA BALAUSTRA. (Fot. Filippi).

ch'essa segnerà un nuovo grande successo per l'artista elettissima e per l'arte italiana, che si va man mano affermando nella sfolgorante metropoli inglese.

Emma Ciardi esce da una famiglia di artisti, che è la più gloriosa fra quante ne vanta la moderna arte nostra. L'ultima biennale veneziana ha sancito il trionfo del fratello Beppe, il quale si presentava con un complesso di dipinti, che resterà memorando per la sincerità, la freschezza, la poesia vibrante

EMMA CIARDI: IL CANTO DELLA FONTANA.
(Fot. Filippi)

dell'inspirazione e la immediatezza espressiva. In un'altra sala il padre Guglielmo si rivelava tuttora quel mirabile e appassionato cantore della natura, cui è riconosciuta considerevole importanza fra i paesisti italiani del nostro tempo.

Con questi esempi era naturale che Emma Ciardi, pur seguendo con alacre slancio l'evoluzione, o, meglio, l'ondeggiare turbinoso di tendenze, di ideali, di tecniche, che caratterizza il movimento artistico odierno, non si abbandonasse agli acrobatismi, alle ansie spettacolose, comuni a tanti giovani artisti, e che, se in qualche caso rappresentano uno sforzo audace e serio, servono alla maggior parte per mascherare l'aridità dello spirito e l'indocilità della mano.

Però, la comunanza intima e diuturna con maestri di sì bella tempra, quali Guglielmo e Beppe Ciardi, non le ha impedito di assumere una propria definita personalità, il che significa che il fenomeno artistico è in lei manifestazione spontanea e rigogliosa. E in nessun'altra esposizione la potenzialità e la multanimità dell'arte sua si dispiega con maggior evidenza come in questa londinese.

Noi la ritroviamo sempre accesa evocatrice di ville settecentesche, sonore di acque, vaghe di fantasimi, solenni nella misteriosa suggestione delle secolari vegetazioni opulente, e in cui le statue, le fontane, le foglie volteggianti nell'aria sembrano effondere arcani accenti maliosi. La rivediamo in una squisita serie di « sensazioni » veneziane, nelle quali la lirica esaltazione della città maravigliosa si espande in dovizia di aspetti, che avvince ed affascina. Ora è « l'angolo » caratteristico, ove palpita una magica anima di bellezza e di memorie, sì che ogni cosa, pur conservando il segno dell'ora presente, ci appar circonfusa di un'atmosfera fantastica che suscita dovunque ritmi d'incanto. Ora è l'indagine acuta ed ardente della laguna nei suoi mutamenti stupendi ed innumerevoli, segnatamente del bacino di S. Marco, quando le acque si stendono placide, sorridendo al cielo che vi si specchia nell'immensa carezza del sole, e quando s'increspan verdastre nella furia del vento, che ammassa e caccia innanzi a sè le nubi.

Emma Ciardi, per comprendere a pieno il segreto dell'aria e dell'acqua della laguna, si è giovata soprattutto della continuità e della vivacità della sua osservazione, ma ha chiesto insegnamenti anche al primo e maggior paesista moderno, a Francesco Guardi. E per ciò conviene tributarle alta lode, rilevando la strana inclinazione di molti nostri artisti, i quali preferiscono ispirarsi, anzichè ai vecchi maestri italiani, agli stranieri che da essi derivano. Qualcuno di questi quadretti della Ciardi è deliziosamente guardesco, come quello intitolato *La bella laguna*, che offre il bacino di San Marco visto dalla punta della dogana.

Mai codeste impressioni son limitate ad una indagine qualsiasi, o si appagano della eleganza del taglio e della giustezza degli effetti; anche quando il tormento di una ricerca le assilla, sempre vengon colorite e animate da un intenso fantasioso sentimento di poesia.

Non meno interessante è un gruppo di quadri in cui la Ciardi ha reso, con occhio e mano sicura e con la consueta significazione ideale, vedute diverse di Londra. Chi ha studiati i paesisti inglesi nei loro tentativi di tradurre la bellezza trionfante di Venezia, sa com'essi, malgrado il loro ardore, raffreddino e rendano opaco ed uguale il grigio ridente iridescente raggiante della laguna, ad imagine e somiglianza di quello inglese, stemperino le smaglianti sinfonie coloristiche veneziane, attenuino il fervido movimento che sulla laguna ogni cosa pervade.

Ad Emma Ciardi non si può affatto riferire il rovescio di questa osservazione. I suoi quadri rendono Londra così com'è, nella grandiosa sua malinconia, nella pesantezza delle sue nebbie, nelle tonalità basse e sporche delle sue fabbriche possenti.

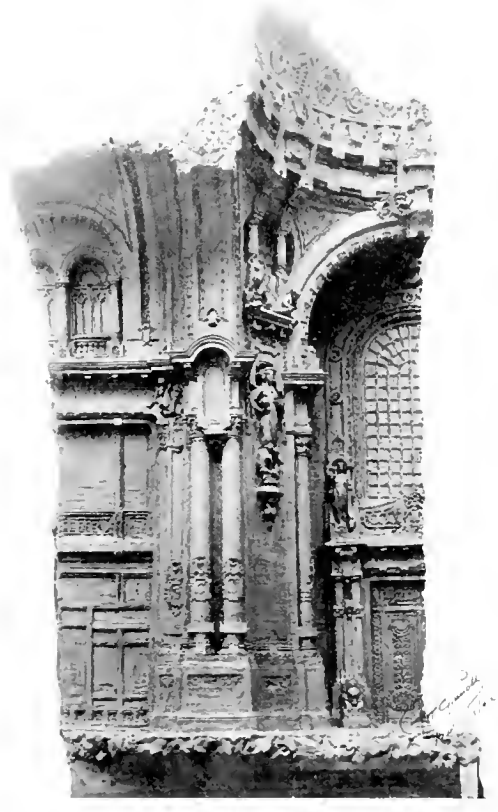
Per questa individualità dell'arte sua, per la finezza con cui interpreta aspetti diversi di vita, per il caldo alito di poesia che freme nelle sue creazioni Emma Ciardi merita il nostro plauso e l'onore di far rifulgere a Londra il nome italiano. LUIGI SERRA.

UN ARCHITETTO ITALIANO A BUENOS AIRES.

Quanti ce ne furono e quanti ce ne sono! La Repubblica Argentina è stata fabbricata da diecine d'architetti italiani. Fra i più valorosi: Francesco Tamburini, che nel Sud America compì Palazzi, Scuole, Teatri; il Palazzo del Governo colla facciata sulla Piazza della Vittoria, la Scuola superiore di Medicina e il famoso Teatro Colón assegnato erroneamente al collaboratore, indi socio, del Tamburini, altro architetto italiano, Vittorio Meano, prosecutore del Teatro, morto il Tamburini, non molti anni prima del Meano († 1904).

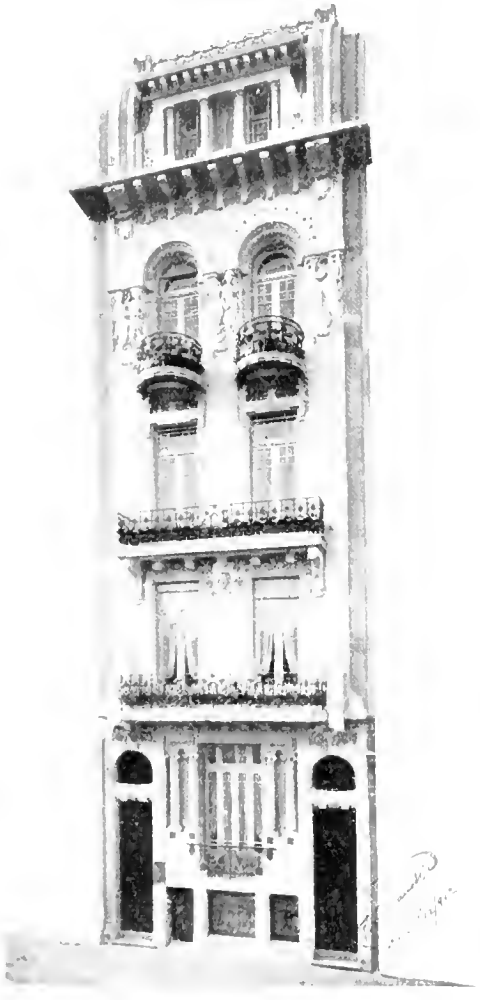
Il Tamburini culmina, fra gli architetti, diremo, italo-argentini, nell'operosità e nella fortuna. Ma il Fossati, i Canale padre e figlio, il Buschiazzo, l'Avenati, altro collaboratore del Tamburini, il Maraini, il Chiarini, l'Arnaldi, il Francesehini, il Giuliani, il Cipolletti sono tanto conosciuti a Buenos Aires, a Rosario, a Córdoba, a Mendoza, a La Plata quanto sono sconosciuti in Italia.

L'esodo continua o, se volete dire, continua la penetrazione italica. Anche se artisticamente non si possa dar importanza alla recente vittoria di Gaetano Moretti che sta inalzando a Buenos Aires il Monumento della Indipendenza Argentina, l'Italia, in questo Monumento circondato da una popolazione di statue, riconosce una nuova attività d'uno anzi di due suoi figli (il Brizzolaro statuario) e potrà compiacersi, come si compiacque d'Augusto Guidini, vincitore, più recentemente, del concorso per il piano regolatore di Montevideo. Il Guidini, noto a Milano e a Lugano, è ticinese,



F. T. GIANOTTI PARTICOLARE DELLA GALLERIA FLORIDA A BUENOS AIRES.

nè si ripete di lui quanto si dice sempre dei cittadini elvetici al di qua del Gottardo: essi sono etnograficamente riuniti alla mentalità italica, e il Guidini, che ideava un imponente progetto, oltre quello di Montevideo a governare la fabbricazione della grande città dell'Uruguay, il progetto d'una nuova strada alla maggior espansione della vita latina, si assimilava ai progettisti più arditi, sopravanzandoli nell'idea; oggi creatori del Porto di Buenos Aires, domani colonizzatori di provincie



F. T. GIANOTTI: CASA PIRATTE A BUENOS AIRES.

vaste come l'Italia, assuntori di milioni e milioni d'opere pubbliche come quell'imprenditore italiano, emulo degli inglesi, che sulle rive della Plata si impegnava per oltre mezzo miliardo.

* * *

E sempre italiani. Come è italiano, esattamente torinese, Francesco T. Gianotti, giovane ancora, ch'io ebbi discepolo, artista versatile il quale va facilmente da un progetto di architettura al disegno d'un mobile. Egli, traversato l'Atlantico, in pochi anni emergeva a Buenos Aires, coraggioso e fervido, incurante di difficoltà, sollecitatore di imponenti uffici.

Giunto a Milano, il Gianotti, da Bruxelles, aveva potuto sfuggire miracolosamente la dormiveglia dell'educazione accademica; a Bruxelles aveva conosciuto le opere degli Horta, dei Van de Velde, degli Hobé, degli Sneyers; la dottrina liberista che discende da queste opere aveva acceso il suo estro, perciò il giovane decoratore e architetto trovavasi ben preparato alle finezze della modernità. Cotal dote egli attesta a Buenos Aires, pincchè nella Casa Baucalari, nella Casa Piratte, sulla cima col motivo a colonne, grande « mansarde » leggiera, sopra l'ampia cornice mensolata che cuopre generosamente le finestre arcuate su cui sorridono, a due a due, alcune Baccanti.

* * *

Sin qui il Gianotti però non supera l'architetto quasi usuale, sebbene dotato da raffinato spirito d'arte; decoratore più ancora che costruttore. Ma ora egli affronta un grave cimento: un colossale edificio, la Galleria Florida, nella calle omonima, trenta metri in altezza, mille metri quadrati in superficie, un valore totale di 1.600.000

F. T. GIANOTTI - CASA PIRATTE — PARTE SUPERIORE.

scudi se basteranno « in sede di consuntivo », Galleria solenne o Passaggio pubblico, Teatro sotterraneo, Negozi, Ascensori eccezionali, Cemento armato, Marmi, Bronzi, Ori, aspetto sontuoso offerto signorilmente all'avida nostra curiosità, oggi, da una pubblicazione, due fascicoli, disegni e testo, ora sussidiata da bozzetti in rilievo che, scegliendo

F. T. GIANOTTI: PALAZZO BAUCALARI A BUENOS AIRES.

un pezzo riassuntivo, offro all'*Emporium*. Esso appartiene al Passaggio Pubblico o Galleria, lungo Passaggio il quale mette in comunicazione due vie, calle Florida e calle San Martin.

* * *

Non arrischiamo giudizi definitivi: la facciata principale equilibrata, con due torri ai fianchi d'un grande Arco, un leggiadro contrasto di pieni e vuoti, nel disegno che ho davanti promette assai, studiato dal Gianotti; le piante non offrono nessuna caratteristica che qui, a tanta distanza da Buenos Aires, si possa valutare, e le sezioni come il resto in piccola scala sono buone promesse. L'estro dell'architetto, indubbiamente si può slargare nel colossale edificio il quale, non tagliato nettamente alla bellezza modernista, nella sua esposizione sommaria, offre molto allo studio dei particolari che possono elegantemente determinarsi sulle pareti, sugli archi, sulle colonne. E io ho fiducia del Gianotti, fido nel suo slancio decorativo, nel fondamento della sua educazione estetica, anzi fido nel suo « credo », e addito questo giovane ai giovani dubbiosi e fiacchi, ben augurando che possa vincer sempre per ingegno, egli su molti fortunato.

Fortuna multis dat nimis, satis nulli.

ALFREDO MELANI.

UN PITTORE ITALO-ARGENTINO.

Questo non vuol essere uno studio critico; ma soltanto la presentazione di una personalità artistica degna di rilievo, oltre che per il valore dell'opera, anche e specialmente per le circostanze in cui si è formata e sviluppata.

Il nome di José Leon Pagano, notissimo nella sua nativa Buenos Aires, non dovrebbe essere ignoto in Italia dove già visse a lungo, una decina di anni fa, partecipando attivamente al movimento letterario italiano, pubblicando interessanti volumi.

Quando tempo addietro cominciò a delinearsi fra la gioventù argentina quella specie di xenofobia, che se può avere le sue scusanti in Cina, difficilmente può averne in un paese come l'Argentina popolato più che altro da stranieri; e prese particolarmente di mira l'elemento italiano a cui pure l'Argentina è debitrice di tanto, la causa dell'italianità ebbe un caldo e coraggioso difensore nel Pagano, in cui l'esser nato e cresciuto a Buenos Aires non aveva affievolito l'amore e il rispetto alla patria d'origine. Fu una campagna aspra, della quale si è avuta in Italia appena un'eco: fu accanita di polemiche, ricca di incidenti personali, di sfide cavalleresche. Il Pagano era allora uno dei più autorevoli scrittori del giornale *La Nación*. Combattè a viso aperto. E nelle colonne del giornale, che ebbe a fondatore Bartolommeo Mitre, ed ha saputo conservare attraverso le fortunose vicende politiche della repubblica la sua nobile tradizione di fautore di libertà e di giustizia, la parola del giovane giornalista acquistò forza e pesò sulla bilancia. Professore di letteratura italiana al Collegio

Nazionale, il Pagano rischiò il posto senza paura: autore di drammi applauditissimi, critico teatrale e d'arte, affrontò senza timori e senza esitazioni l'impopolarità. Vinse.

Tu tanto più meritoria la campagna da lui condotta in quanto che gli sarebbe stato facile, senza per questo incorrere nel biasimo di nessuno, il tenersi in disparte; semplice spettatore. Ma argentino di nazione, non di costumi, spirito indipendente e pugnace, abbeverato alle più pure fonti della cultura europea, si compiacque di dir forte e chiaro ciò che — per nostra vergogna — non avevano neppure il coraggio di accennare, per amore del quieto vivere e dello stipendio, taluni italiani argentinizzati.

Figlio di genovesi, il Pagano aveva già a più riprese soggiornato in Italia. Non si era lasciato sedurre dal miraggio parigino, come la maggior parte dei suoi compatriotti. Aveva voluto venire a cercare il suo nutrimento intellettuale in Italia: a Milano, a Firenze, a Roma; e nelle colonne della *Nacion*, fra il 1900 e il 1905, aveva esaltata la nostra scienza, la nostra arte; aveva fatto conoscere i nostri uomini più rappresentativi. Collaborò ad importanti riviste italiane; pubblicò in volume notevoli studi su letterati italiani e spagnoli; e fondò perfino una compagnia drammatica, chiamando a dirigerla Ferruccio Garavaglia, scomparso di recente fra il generale compianto, e che fino a quel tempo aveva trascinato l'esistenza a capo di compagnie di terz'ordine in teatrini di provincia. Il Pagano ebbe il merito di riconoscere il valore di lui; e di offrirgli il modo di mettersi in vista, di far valere quelle mirabili qualità di direttore, oltre che di interprete, che trovarono in seguito, all'*Argentina* di Roma, la loro più vigorosa esplicazione.

UNA PARETE DELLO STUDIO DI JOSÉ LEON PAGANO.

Pochi intimissimi amici del Pagano sapevano a quel tempo che egli — prima di dedicarsi completamente alle lettere — si era avviato alla pittura. Pure, quasi ancora fanciullo, aveva varcato l'oceano, solo, e se ne era venuto a Milano, ed aveva frequentato con onore i corsi dell'Accademia di Brera. Poi aveva improvvisamente abbandonati i pennelli per la penna. L'aria di Milano è certamente più letteraria che artistica. Dei suoi studi di Brera conservava appena il ricordo. Tornava in America carico di libri, col cervello pieno di idee...

JOSÉ LEON PAGANO — RITRATTO DEL PITTORE GIOVANNI COSETTI

JOSÉ LEON PAGANO — RITRATTO DELLO SCULTORE ARNOLD DUCHAINE DE VOS

Chi avrebbe detto che quindici anni dopo, mentre una solida rinomanza gli assicurava ormai nella letteratura del suo paese un posto di prim'ordine, il Pagano, con un nuovo improvviso rivolgimento, non scrisse più. Si rinchiuse nel magnifico studio che fu del Muzioli, lungo il Mugnone; mise mano ai pennelli, e parve deciso a ricominciar la sua vita, come se avesse ancora avuto vent'anni, invece di trentacinque. Quando si risolse ad aprire lo studio a qualche pittore e a qualche intenditore, conquistò subito diritto di cittadinanza fra gli artisti fiorentini: ed è per incitamento di alcuni tra i maggiori che egli appresta ora una esposizione delle sue opere.

JOSÉ LEON PAGANO - TIPO DELLA VECCHIA CASTIGLIA.

Quelle che riproduciamo a complemento di questo articolo sono le più rappresentative, a parer nostro, del suo temperamento artistico. Come tutte le riproduzioni fotografiche esse valgono solo a dare un'idea assai pallida dell'opera originale: possono attestare la fermezza del disegno; la nobiltà, l'eleganza della composizione: ma non possono rivelare la vivezza del colore, la delicatezza delle sfumature, la felicità dei contrasti. Sopratutto non riescono a mostrare certi virtuosismi — diciamo così — in cui si è compiaciuto l'autore. Virtuosismi specialmente tecnici coi quali il Pagano, arrivato tardi, e quasi d'un tratto, dove gli altri pittori arrivano attraverso una lunga serie di tentativi e di esperimenti, sembra aver voluto provare alla gente dell'arte la spontaneità del segno, la sicurezza del tocco. La tela è chiamata spesso, affiorando, a testimoniare che l'artista procede nella sua pittura senza pentimenti e senza cincischiamenti.

Eccettuati i ritratti — che sono, senza dubbio, l'espressione migliore delle facoltà artistiche del Pagano — la maggior parte di questi quadri rappresentano più che altro un problema pittorico che il Pagano si è imposto ed ha risolto. Egli ha voluto cimentarsi nelle più aspre difficoltà. Dallo studio degli antichi e dei moderni egli ha tratto insegnamenti preziosi per affrontare con originalità di procedimenti tali difficoltà. Le ha accumulate davanti a sè per offrirsi il piacere di superarle. Anche trattando quei soggetti spagnoli come *La Maja* e *Alla Corrida,* con cui gli sarebbe stato fa-

sarebbe tornato alla pittura, e vi si sarebbe consacrato quasi totalmente?

Così fu. Tre anni or sono la direzione della *Nación* lo inviava ancora una volta in Italia con una importante missione giornalistica: si riprometteva da lui nuovi interessanti scritti sulle nostre sempre rinnovate energie... Il Pagano venne in Italia, ma

cile abbandonarsi ad una vivacità di toni e di contrasti del più sicuro effetto, egli ha voluto scostarsi dalle vie battute, e battute da pittori illustri, come lo Zuloaga, per esempio; ed ha fatto quadri pieni non di *luci,* ma di *luce,* traendo da quella che avrebbe potuto essere monotonia, — con una varietà di sfumature colte con senso delicatissimo, — figurazioni squisite di una suggestività sottile. Così in quella che egli ha chiamato *La fantasia delle ceramiche* egli ha fatto centro del quadro un gioco intricato di motivi decorativi, di riflessi, di luccicori metallici, di velature, che si accavallano, si ripercuotono, si inseguono nello specchio a cui sono addossate le ceramiche, e fra le ceramiche stesse, che non sfuggono alla influenza della vestaglia in cui si avvolge la figura femminile che limita un lato del quadro.

Alla chiarità di queste pitture fanno contrasto altre, come il *Vecchio Castigliano,* e la *Bambina galiziana,* di una tonalità che richiama bene al pensiero la rude, scura, arida terra spagnola da cui traggono le origini e in cui sono radicati i campagnoli fra i quali il pittore ha cercato — o meglio ha trovato, senza cercarli, — i suoi modelli. E in tutti questi quadri, grandi al vero, si manifesta nella verità degli atteggiamenti, nella intensità delle espressioni, il ritrattista che poi si afferma così solidamente nel *ritratto del pittore Costetti,* in quello del pittore Duchêne, in quello del signor D. G.

Il Pagano non è di quei pittori che spingono l'interpretazione artistica di una fisonomia fino al violentamento delle sue più evidenti e naturali caratteristiche. Prescriveva il Flaubert: *pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans la plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus — pour nous — à aucun autre arbre et à aucun autre feu.* E poi: *exprimer un être ou un objet de manière à le particulariser nettement, à le distinguer de tous les autres êtres ou de tous les autres objets de même race ou de même espèce.*

Il Pagano applica specialmente all'esecuzione di un ritratto la massima letteraria del Flaubert. Studia a lungo il suo soggetto; lo studia non in posa, ma mentre si muove, parla, passa attraverso impressioni diverse; obiettivamente; cercando non l'espressione che meglio si presterebbe ad essere da lui riprodotta, ma quella che meglio si presterà a caratterizzare il soggetto; non un'espressione particolare, quasi direi d'eccezione; ma una impressione generale, normale; e poi la fissa rapidamente sulla tela, riassumendo con pochi tratti il resultato di una lunga e minuta osservazione. Non analizza sulla tela, ma sintetizza soltanto e non dà nessun predominio eccessivo ad una parte del volto sulle altre, come da molti si usa per rilevare l'espressione della fisonomia, che ove poi non si consideri il quadro sotto il preciso punto di vista

JOSE LEON PAGANO: ARMONIA IN GRIGIO.

dell'artista, viene ad apparire deficiente o deformata. Egli subordina tutte le parti, tutti i particolari all'espressione generale: ed ottiene così una verità pittorica che corrisponde perfettamente a quella naturale, senz'essere una verità fotografica.

Tale è oggi, insomma, l'opera di questo notevole artista, di cui la critica sarà fra poco chiamata a giudicare, e che già confortano le lodi di artisti sommi, come il Mancini, per citarne uno dei nostri e dei più originali. L'aver esercitato egli stesso per lunghi anni l'ufficio di critico d'arte,

gli ha reso più difficile il cammino, ed imposto un procedere cauto e vigilante. Non è cosa da nulla l'applicare nel fatto i principî teorici: per fortuna tali principî erano stati elaborati in un'anima di artista. L'opera di questo pittore italo-argentino merita di essere conosciuta. Egli è forse il solo pittore, degno di questo nome, che abbia sino ad oggi prodotto — nonostante i molti suoi pensionati — la repubblica platense. Ed è bello che si sia formato qui, in questa terra classica delle arti belle, che occupa ancora un notevole posto nel mondo, nonostante tutto il male che noi stessi ne diciamo.

PAOLO DE' GIOVANNI.

IL NUOVO PRESIDENTE DELLA REP. FRANCESE NELLA CARICATURA DI C. LÉANDRE.

Il nuovo presidente della Repubblica francese dà in questi giorni buon motivo ai disegnatori francesi per pubblicare gustosissime sue caricature. Fra le migliori riportiamo quella data dal *Rire* e dovuta ad uno dei migliori umoristi d'oggi, a Charles Léandre. Questo artista studia i suoi personaggi, la più parte politici, con spiritosa irriverenza, con intenzionale malizia, eppur con verità sorprendente, riproducendo tutti quei particolari che possano dar maggior luce sui gusti, sulle abitudini del suo soggetto.

RAYMOND POINCARÉ
President de la Republique Française
(1860 - Immortel)
Carolus Leandre pinxit

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
M. T. M. *La più antica ed importante casa del genere in Italia.* 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE?... BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

HYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore
ricostituente
½ tazza L. 4,50 ✱ ½ tazza L. 3.—
Farmacia Deposito Generale
12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

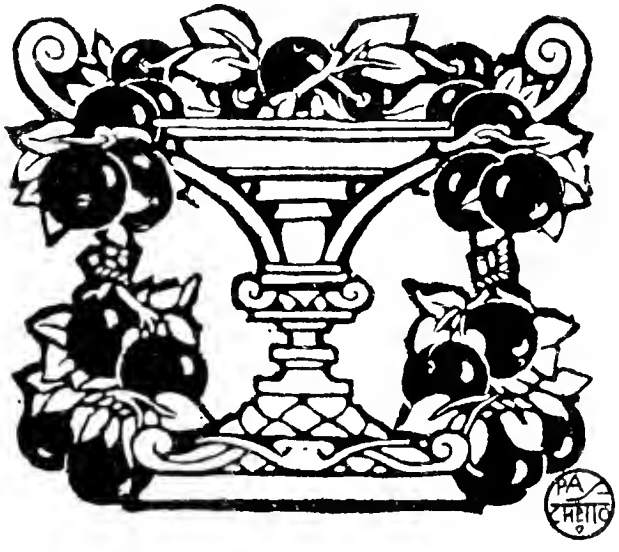
Vol. XXXVII N. 2

EMPORIUM

APRILE 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



Direzione ed Amministrazione

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1

Sirolina "Roche,,

in Catarri, Tosse asinina, Asma, dopo Influenza e Polmoniti.

Le malattie degli organi respiratori da raffreddori si curano con successo mediante la Sirolina "Roche", che è di ottimo sapore e stimola l'appetito. Perciò questo rimedio non deve mancare in nessuna famiglia.

Esigere nelle farmacie ***Sirolina "Roche"***

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa e di Loo.
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor. Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar Venezia 1905

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 6, MILANO
Telefono 10-992

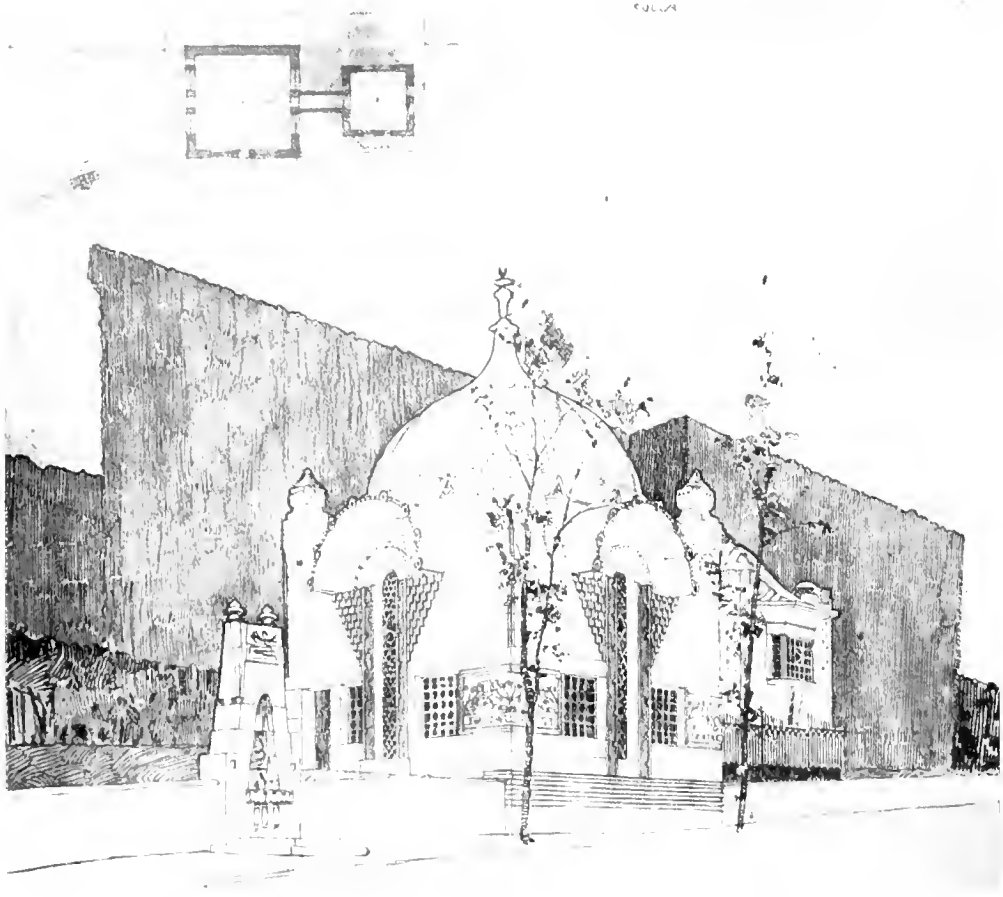
WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & C. HARDTMUTH, FABBRICA DI LAPIS



Raimondo d'Aronco: Disegno della fontana, tomba e libreria costruite a Yildiz.

EMPORIUM

VOL. XXXVII. APRILE 1913 N. 220

L'EDILIZIA MODERNA: L'OPERA DI RAIMONDO D'ARONCO.

NEL settembre del 1885, circa cioè trent'anni fa, Giulio Magni scriveva una lunga lettera al suo intimo amico Raimondo d'Aronco sulle tristi condizioni dell'architettura italiana. La lettera è tutta piena di giuste osservazioni e di sani principî, e richiamando discorsi e discussioni cui i due giovani entusiasti, oggi illustri architetti, precedentemente avevano preso parte, ci rivela come già allora essi conoscessero i gravi problemi della moderna architettura, e come sentissero la forza di ribellarsi ad un ambiente vecchio e dogmatico, per correre liberi verso orizzonti più vasti, seguendo unicamente l'impulso della loro fantasia e della loro ragione.

Così conclude la lettera:

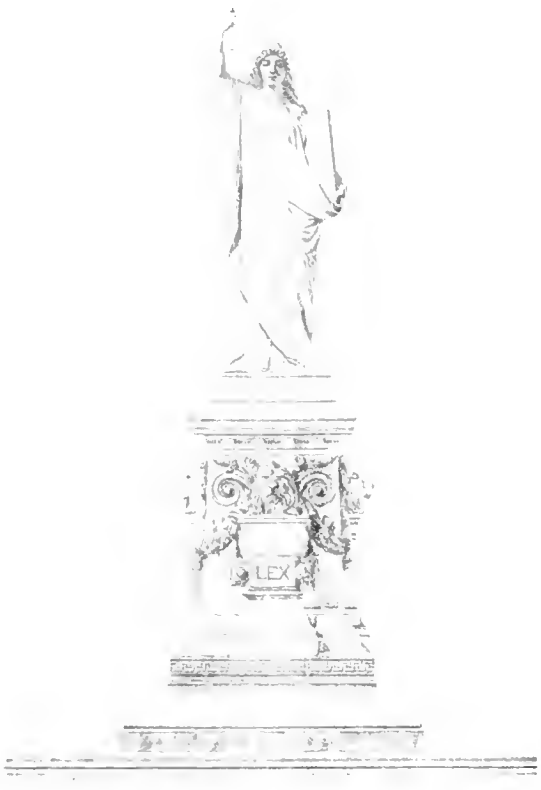
« Oh se si potessero riunire tutti gli sforzi, se « si potesse tracciare la « nuova via più razionale « che ha la meta sicura.

« Fuori d'Italia, tenendo « dietro a tutte le moderne costruzioni, ci accorgiamo facilmente come questi sforzi ci siano, e « come i nuovi criteri dei viventi architetti incomincino a sorgere, informandosi a principii indiscutibili. E non vi ha dubbio alcuno, questa « è la mia fede, che anche qui e fra non molto tempo avremo la luce di questa alba novella; « ma bramerei pertanto che noi ne affrettassimo il tempo coi nostri studi « e con la nostra solidarietà.

RAIMONDO D'ARONCO.

« Credi, Daronco mio, che nelle attuali condizioni artistiche d'Italia è immensamente difficile di poter fare qualche cosa senza incontrare le più grandi difficoltà. Colui che deve lavorare si trova nel bivio difficilissimo, se cioè fare come la ragione lo guida o come il generalizzato sentimento gl'impone.

« Affrontare l'impopolarità è certo un eroismo, e chi si sente forte « nella battaglia da com-



R. D'ARONCO - CONCORSO PER IL PALAZZO DI GIUSTIZIA A ROMA: MONUMENTO DA ELEVARSI NEL CENTRO DEL CORTILE D'ONORE.

battere, scenda nel campo con quel coraggio « che dà la sicurezza della vittoria ».

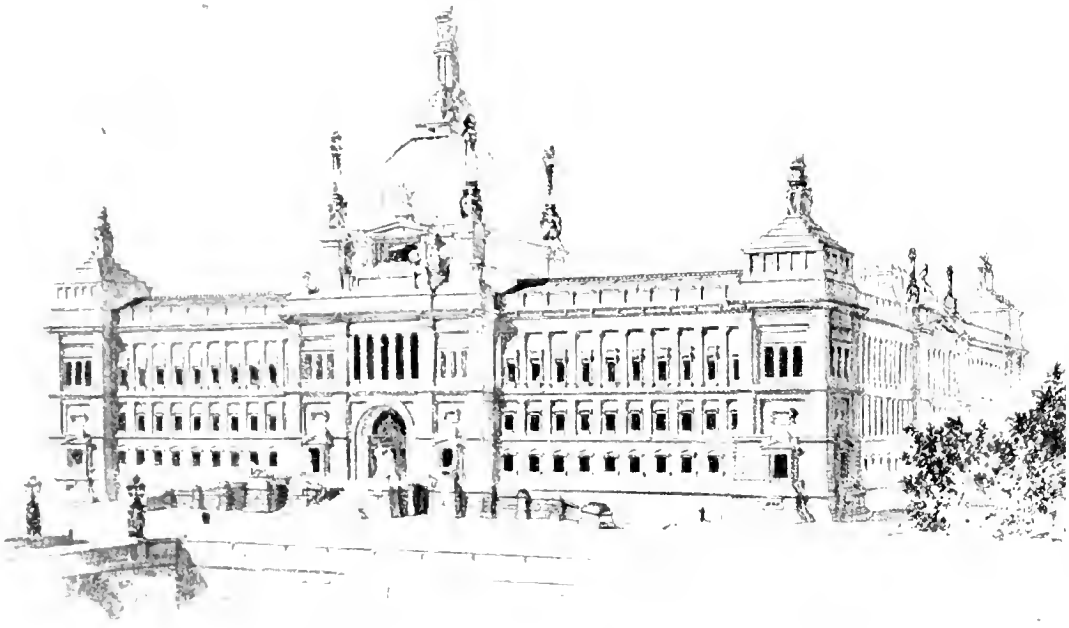
* * *

Raimondo d'Aronco ebbe questo eroismo, e con audacia, dai più ritenuta temeraria, da pochissimi compresa, sfidò l'imperante dottrinarismo altrettanto facile quanto vuoto e banale, spezzò ogni vincolo e ogni freno, e si unì con quei pochi quanto lui giovani e ribelli, quali il Moretti, il Basile, il Magni, il Sommaruga, ed altri che, per vie diverse secondo i singoli temperamenti, lanciarono in Italia il primo grido di risveglio.

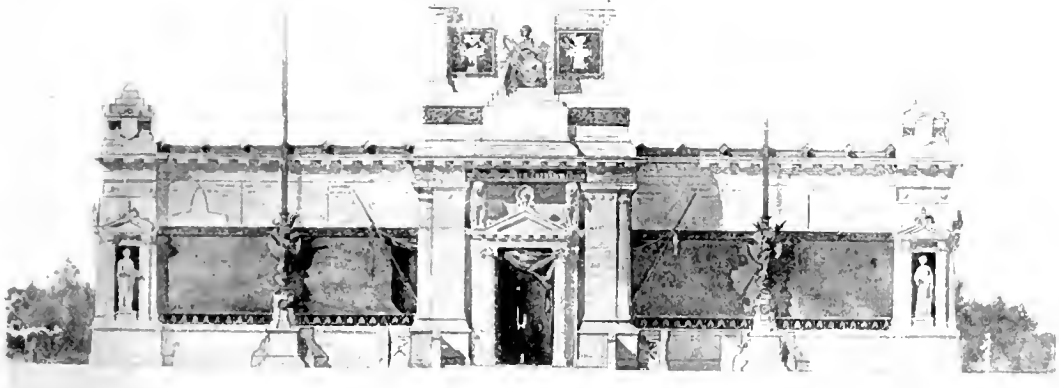
Mentre il Basile cercava, come poi trovò, tutta una nuova, fresca e italica fioritura decorativa, e il Moretti, il Magni e il Sommaruga costringevano, per poi svolgerli con altri intendimenti, i nuovi ideali in una visione sapiente di forza e di aristocratica classicità, il d'Aronco, esuberante, irrequieto, impulsivo, alle volte persino violento, facile ad innamorarsi di ogni idea che avesse l'impronta del genio e dell'originalità, accompagnò, a volte precedendo, a volte seguendo, l'evoluzione architettonica di questi ultimi trent'anni. Uomo d'ingegno pronto e spirito svegliatissimo, una volta arrivato a individuare tutto un suo stile, non si fermò, come succede alla maggior parte degli artisti, pago del successo ottenuto e non si adagiò nel puro esercizio professionale, ripetendo sè stesso nella riposante soddisfazione di vedere le proprie opere sempre bene accette. Vinta una battaglia, mentre poteva tranquillamente sedere e consolidare senza ulteriori rischi la propria posizione, preferiva tornare in campo verso nuove e più ardimentose conquiste.

È questo il carattere saliente di Raimondo d'Aronco: la ricerca sempre continua, affannosa, il rinnegamento del passato e la incontentabilità del presente. Egli in sostanza è l'espressione sincera, l'esponente forse più completo della evoluzione architettonica contemporanea. Studiando l'opera

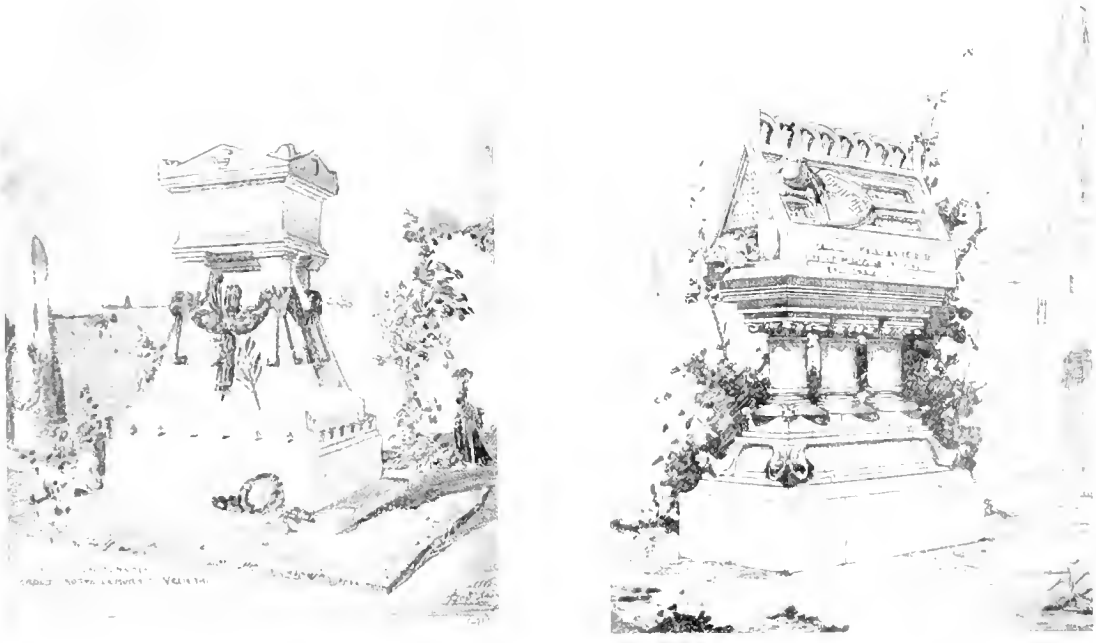
R. D'ARONCO - PROGETTO PEL MONUMENTO COMMEMORATIVO DELLA BATTAGLIA DI CALATAFIMI.



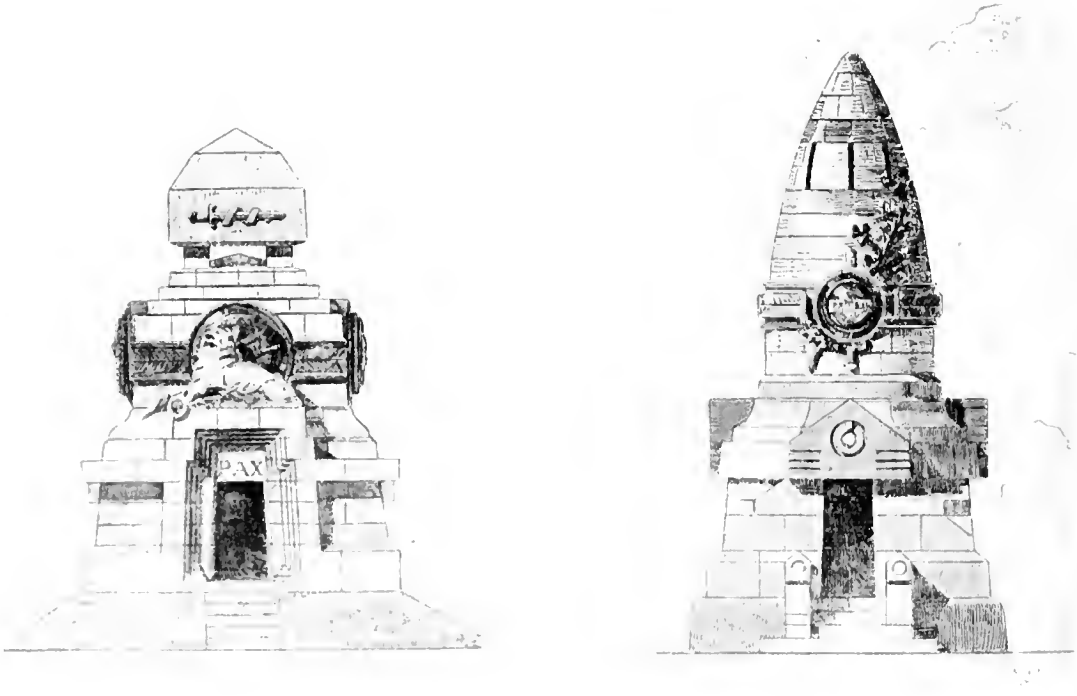
R. D'ARONCO: VEDUTA PROSPETTICA DEL PROGETTO PEL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI ROMA.



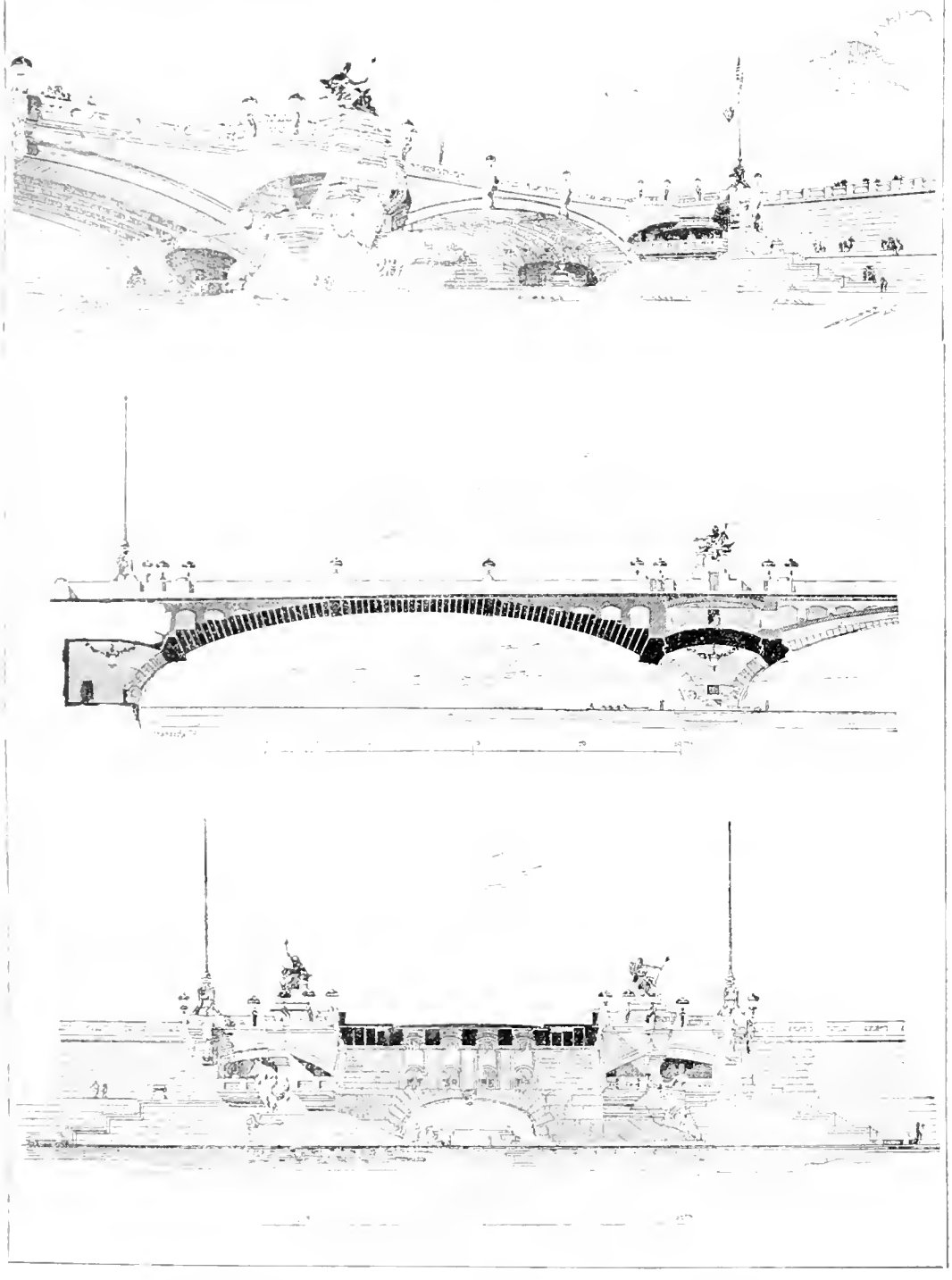
R. D'ARONCO: FACCIATA PER LA I ESPOSIZIONE D'ARCHITETTURA DI TORINO (1890).



RAIMONDO D'ARONCO - PROGETTI PEL MONUMENTO AI CADUTI DI VELLETRI.



RAIMONDO D'ARONCO: PROGETTI DI OSSARIO PER PALESTRO



RAIMONDO D'ARONCO: SCHIZZI E SPACCATI PEL PONTE SUL PO A TORINO.

sua si può dire di avere una visione organica e quasi perfetta di tale evoluzione.

La facilità della condanna di ogni scuola e la rapidità del sorgere di nuovi indirizzi, la instabilità, la indeterminatezza degli stili fluttuanti, tutte queste manifestazioni dell'arte d'oggi in genere, e dell'architettura in special modo, nelle opere di Raimondo d'Aronco trovano il riflesso più vivace e più limpido.

L'opera sua infatti è vasta, varia, poliedrica: non ci ha ancor dato (e non lo poteva appunto per il suo temperamento e per le aspre guerre che gli hanno mosso i nemici) il lavoro di assoluta sua contentatura, la manifestazione sintetica e concreta della sua forza, ma ci ha dato una serie infinita di geniali progetti, di opere gustosissime e originalissime, che rivelano tutta la sua fantasia sbrigliata, il suo temperamento ardente, la sua portentosa facilità.

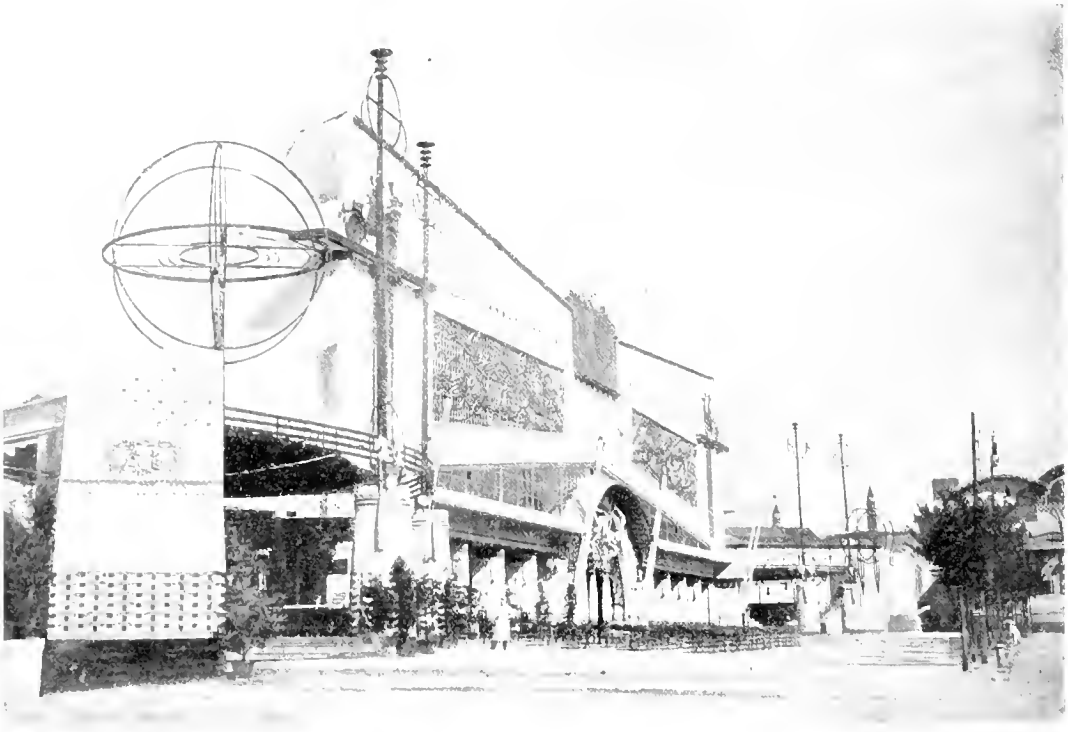
RAIMONDO D'ARONCO: UN PADIGLIONE DELL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902).

Attraverso a tanta varietà d'aspetti e a tante

RAIMONDO D' ARONCO: PRIMO PROGETTO PER IL PONTE UMBERTO I A TORINO.

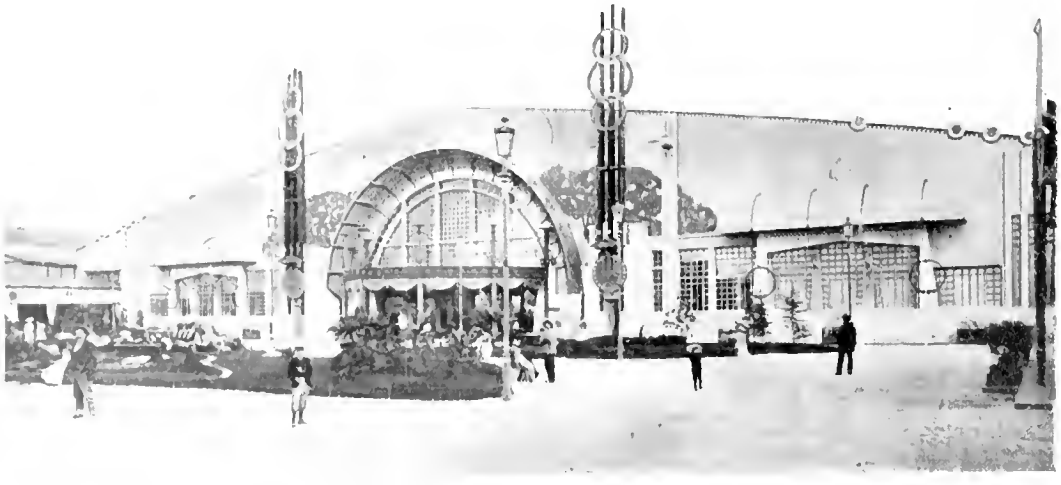
RAIMONDO D'ARONCO - L'INGRESSO D'ONORE DELL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902).

RAIMONDO D'ARONCO - INTERNO DELLA ROTONDA D'ONORE DELL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902).



RAIMONDO D'ARONCO: UN PADIGLIONE DELL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902).

forme nuove e dissimili, non riesce tuttavia difficile di raggruppare tutta l'opera di Raimondo d'Aronco in due grandi periodi, che corrispondono pure a due periodi ben diversi della sua vita; il primo che ancora vagamente risente del classicismo greco-romano e che sviluppò principalmente in Italia, e il secondo modernissimo che sviluppò principalmente in Oriente.



RAIMONDO D'ARONCO - PADIGLIONE DELLE BELLE ARTI DELL'ESPOSIZIONE DI UDINE (1903).

RAIMONDO D'ARONCO: SECONDO PROGETTO PER IL PONTE UMBERTO I A TORINO (1901).

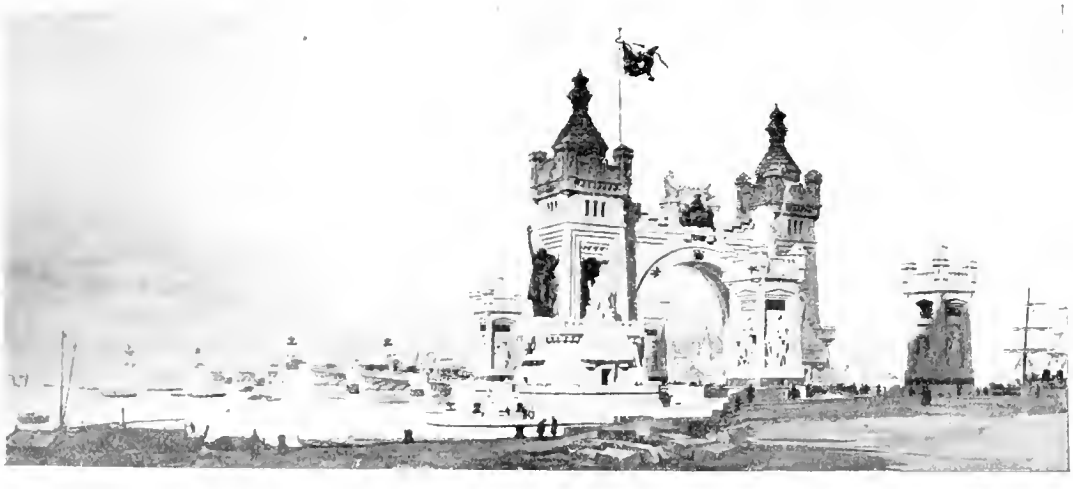
* * *

Le opere più salienti della prima maniera del d'Aronco sono il progetto per il Palazzo di Giustizia di Roma, quello per il Ponte Umberto I sul Po a Torino, il Padiglione dell'Esposizione di Architettura pure in Torino, il Ponte sulla Neva a Pietroburgo, e vari monumenti funerari, edicole e ossari.

Il progetto per il Palazzo di Giustizia di Roma (uno dei primi lavori), che studiò con la collaborazione tecnica di Pietro Paolo Quaglia, è un tentativo di innesto delle nostre forme tradizionali con le nuove forme greco-romane, provenienti da oltr'Alpe.

Il tentativo è felice, sopratutto nella parte centrale del prospetto principale, dove la originale cupola assume quasi l'aspetto severo e grave di una grande ara.

Se si pensa all'epoca in cui tale lavoro venne



RAIMONDO D'ARONCO - PONTE SULLA NEVA A PIETROBURGO.

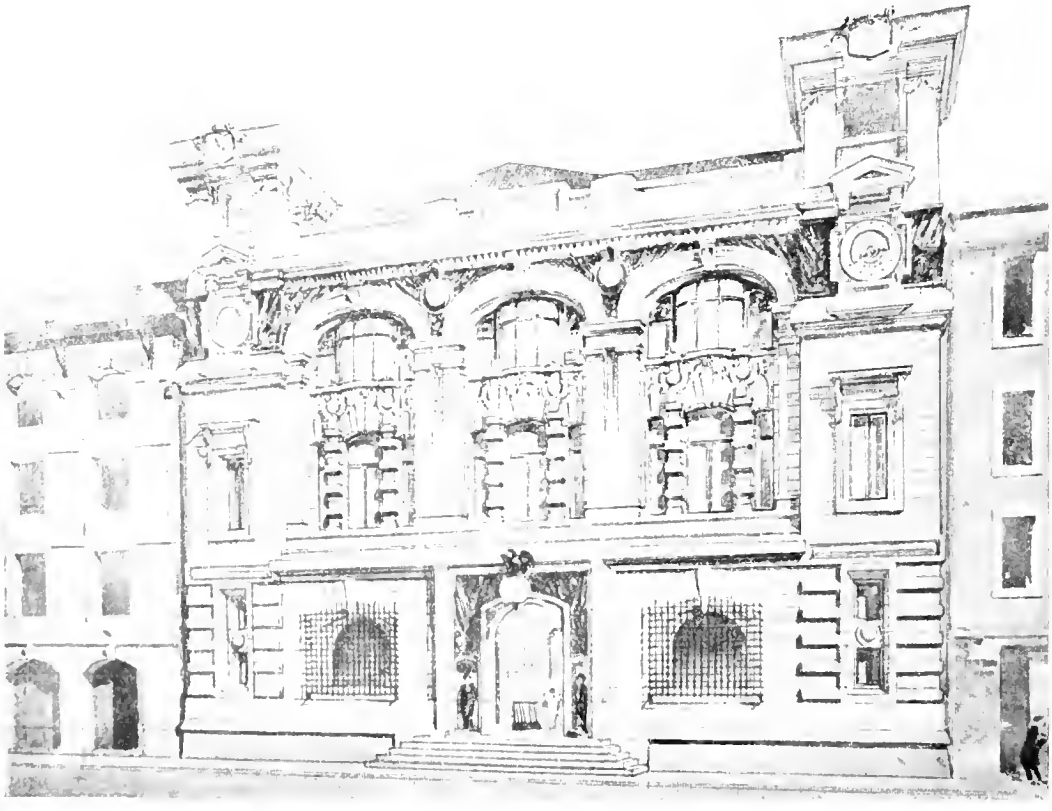
concepito (nel 1882), si comprenderà facilmente quali idee innovatrici animassero già l'ardito giovane.

La facciata per la 1ª Esposizione di Architettura di Torino nel 1890 è una delle sue composizioni più gustose e più piacevoli; il portale grecizzante, leggiadro e severo a un tempo, sormontato dalla figura dell'Architettura assisa sopra un grandioso trono, le due fiancate con quella specie di arazzi tesi sotto i modelli incisi dei più superbi capolavori dell'edilizia storica, le testatine terminali secche: tutto in questa piccola opera d'arte è *trovato*, tutto originalissimo e leggiadro, e fresco e allegro; tutto meravigliosamente proporzionato.

La linea grecamente riposata, la vivace polieromia, la serenità chiara e gioconda di questo edificio mi fanno pensare involontariamente all'arte di Domenico Morelli.

Tra i monumenti e gli ossari cito tra i più riusciti quello per Dogali, quello per Calatafimi, per Velletri e per Palestro.

Ma l'opera maggiore di tutta la produzione di Raimondo d'Aronco, la più geniale e seria, il suo vero *capolavoro* è senza dubbio il progetto per il Ponte Umberto I a Torino, a due sole arcate sopra una lunghezza di circa 100 metri.

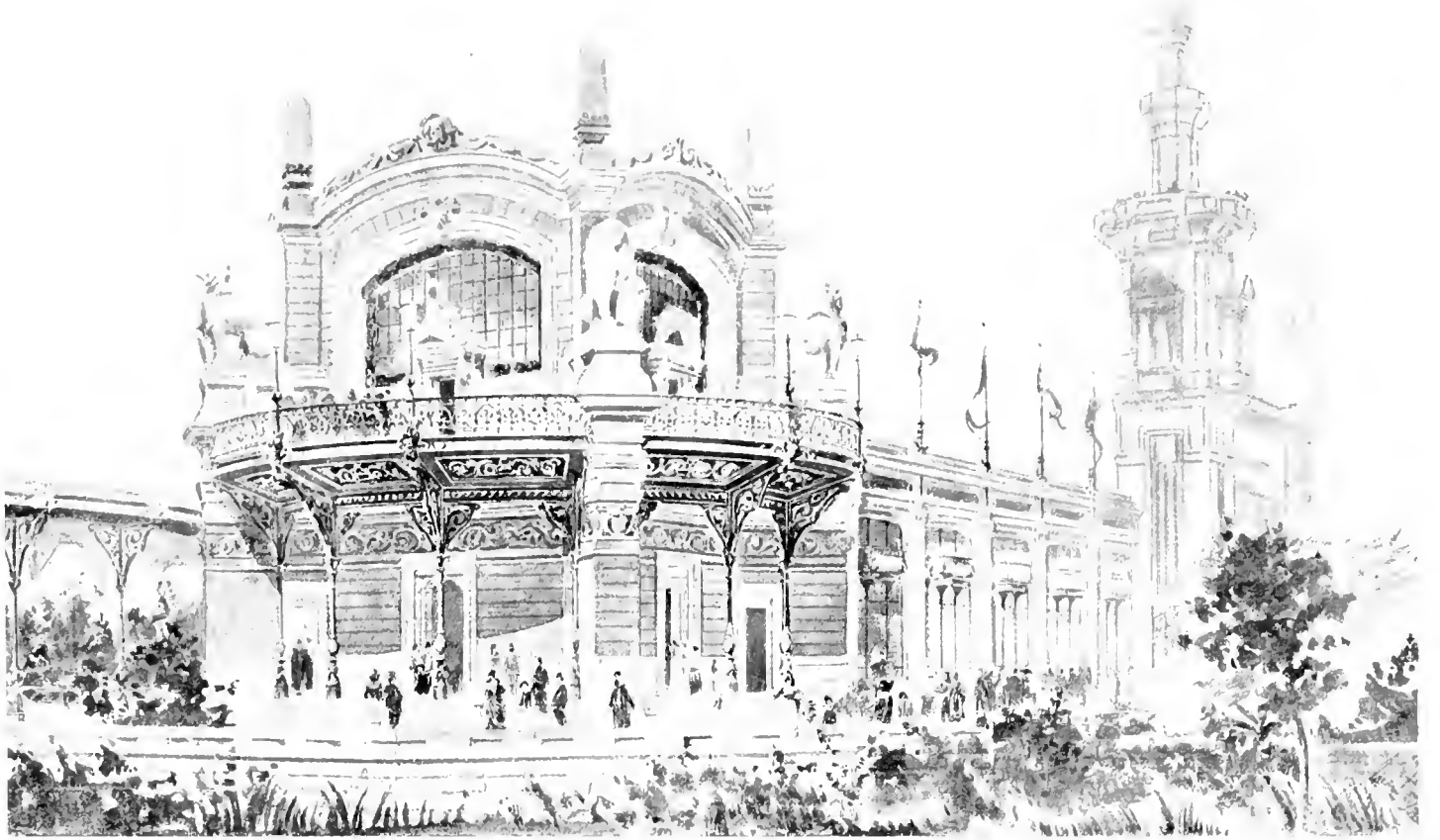


RAIMONDO D'ARONCO: CORPO DI GUARDIA SUL « QUAI » A GALATA (COSTANTINOPOLI).

La linea calma, orizzontale del parapetto, dà risalto alla statua equestre di Umberto I, posata sul pilone posteriore, facendola campeggiare sul meraviglioso sfondo verde dei colli di là del Po.

Dal pilone anteriore si stacca il Toro simboleggiante la Città e partono i due archi ellittici, svelti, leggieri, che ricadono sulle testate adorne di statue sedute.

Le pile e le testate sporgenti ornate di balconcini e raccordate all'ossatura del Ponte con con-



RAIMONDO D'ARONCO: ESPOSIZIONE NAZIONALE OTTOMANA (1894): PADIGLIONE ANGOLARE.

troarchi rampanti, creano un così felice partito di chiaroscuro, di intrecci e di combinazioni di curve e di ornati, una così suggestiva linea dolce ed infinita, un senso così vivo di musicalità lenta e solenne, una così meravigliosa e razionale subor-

rinscì il d'Aronco, in collaborazione dell'ing. Ferria, vincitore assoluto della gara, con un progetto a tre archi.

Questo secondo non ha la linea sobria e solenne del primo, è più ricco e più chiassoso: singola-

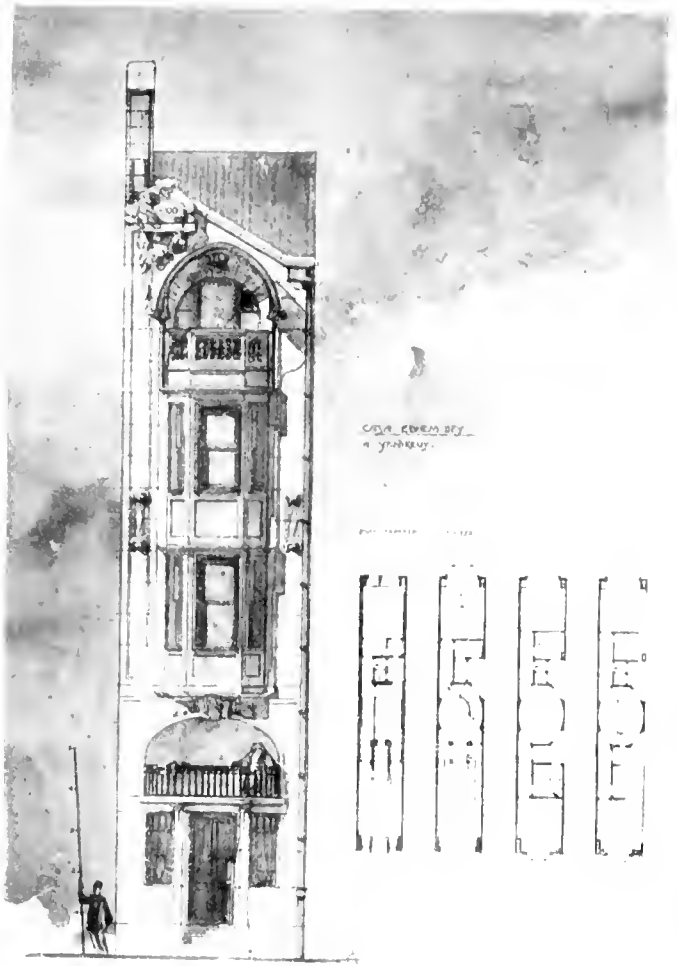
RAIMONDO D'ARONCO: LA TORRE DI CHICHLI (PERA).

dinazione delle parti decorative alla linea rigida e statica della costruzione, da indurci a classificare questo Ponte tra i più belli che si siano finora concepiti, collocandolo, dopo quelli dell'antichità, accanto a quelli di Otto Wagner.

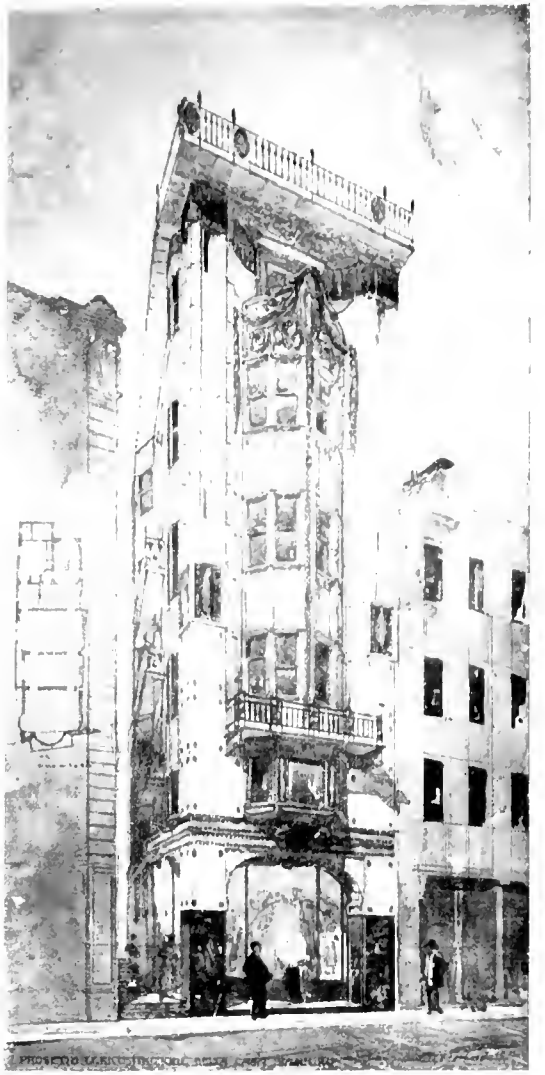
Ma non fu concesso all'egregio architetto di vedere eseguita la più bella opera sua: furono troppe le avversità e vi dovette rinunciare. Fu allora bandito un concorso e per questa volta

rissimo però, ed esuberante di motivi decorativi, nuovi e genialissimi.

Non spetta a me rintracciare le ragioni per le quali anche questo non venne costruito: certo è che se si fosse seguito il verdetto della Giuria del concorso, si sarebbe ottenuto un duplice vantaggio: di dotare Torino di una egregia opera d'arte, e di impedire l'esecuzione dell'attuale misero e povero Ponte Umberto I.



RAIMONDO D'ARONCO - DISEGNO PER LA CASA DI EDHEM BEY A YENIKEUY.



RAIMONDO D'ARONCO. PROGETTO DI RICOSTRUZIONE DELLA CASA SANTORO A PERA

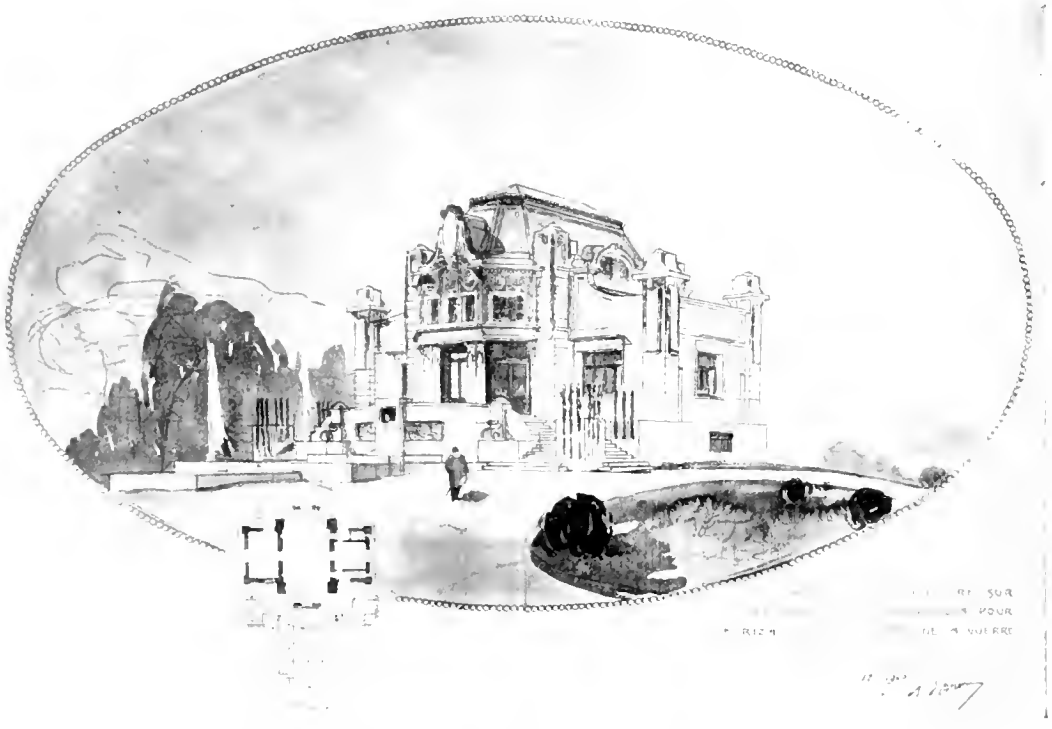
Conoscintosi il valore del giovane architetto e passata la sua fama al di là dei nostri confini, il Sultano di Costantinopoli chiamo a sè, non so se per felice intuito o per sapiente suggerimento, il d'Aronco, nominandolo architetto capo dell'Impero.

Scelta più felice non poteva fare il povero Abdul Amid: il suo capriccio sempre mutevole di uomo raffinato si accordava perfettamente col giovane artista, abilissimo e desideroso sempre di schizzare *ex tempore*, e capace di improntare giornalmente progetti colossali e disegni fantastici.

I suoi primi lavori sono un Padiglione per l'Esposizione Nazionale Ottomana nel 1894, il Corpo di Guardia sul Quai a Galata, e un archivio costruito nel Parco del Palazzo Imperiale di Yildiz: nei quali ancora predomina la prima maniera neoclassica, sebbene vi si scorga già una maggiore libertà di movimenti e un accenno alle forme orientali.

Il soggiorno nella città del sogno e del colore, la vicinanza ed il continuo contatto con i secessionisti dell'Austria e dell'Ungheria non potevano riuscire indifferenti all'animo assetato ed entusiasta del d'Aronco.

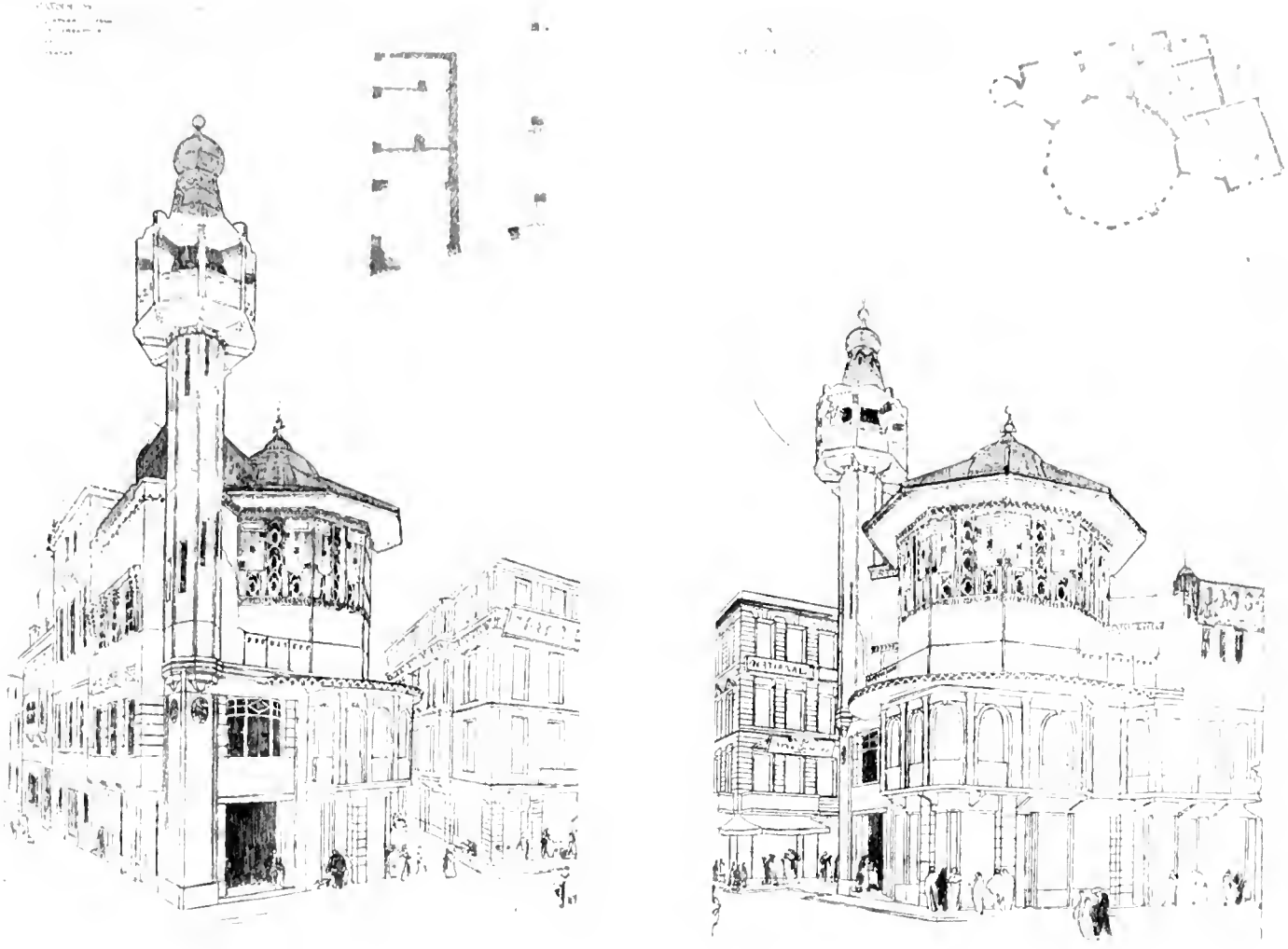
E se nei primi lavori di questa nuova fase della sua vita, l'influenza dell'Olbrich e della scuola viennese riescono forse troppo chiare ed evidenti, come nell'Esposizione di Arte decorativa di Torino e di Udine, le opere che egli concepì in seguito son lì a dimostrare come ben presto la sua mente seppe assimilare i precetti della rivoluzione nordica, e come seppe poi creare tutto un suo nuovo originalissimo stile.



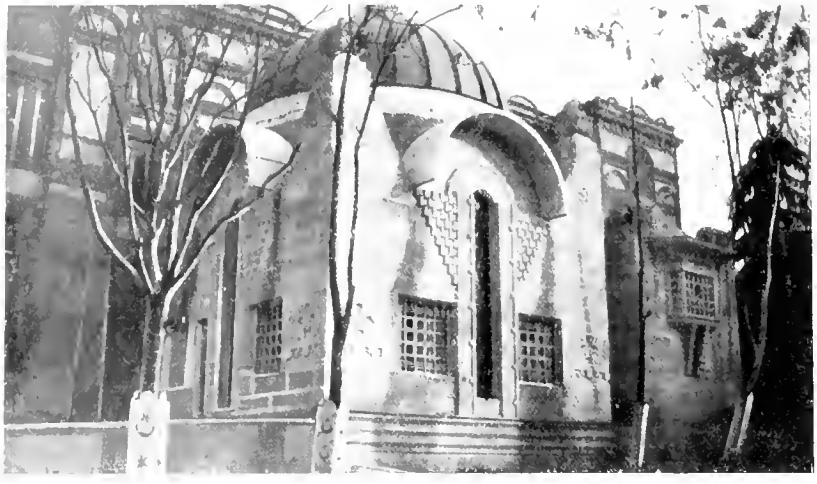
RAIMONDO D'ARONCO - PADIGLIONE DELLA VILLA DI RIZA PASCIA, MINISTRO DELLA GUERRA, A COSTANTINOPOLI.

Vero è che quei progetti di Torino egli inviò da Costantinopoli e che nell'esecuzione affrettata vennero orribilmente fraintesi e snaturati: vero è che la grande rotonda d'ingresso è concezione romanamente ardita, larga e nobilissima; ma non v'è dubbio che qui la personalità del d'Aronco è un poco mancata.

I lavori più indovinati di questo periodo sono



RAIMONDO D'ARONCO: PICCOLA MOSCHEA A GALATA.



RAIMONDO D'ARONCO: LA TOMBA DI YILDIZ.

RAIMONDO D'ARONCO - RESIDENZA ESTIVA DELL'AMBASCIATA D'ITALIA A THERAPIA (BOSFORO).

RAIMONDO D' ARONCO: NUOVO PALAZZO COMUNALE DI UDINE.

la svelta loggia e torre per orologio nel giardino dell'Ospedale Hamidie a Chichli (Pera), la casa di Edhem Bey a Yenikeuy, e quella Santoro a Pera, dove alla sapienza distributrice dei Belgi, è unito uno squisito e infinito aristocratico senso decorativo: la seconda, specialmente, è mirabile per preziosità e distinzione!

Il Padiglione per S. E. Riza Pascià, ministro della guerra, è cosa sì leggiadra, sì civettuola, sì gaia, da comunicare una vera gioia a chi la guarda!

Fine e sobria la piccola *moschea* di Galata, e squisitamente delicata e nuova la fontana, tomba e libreria di Vildiz.

Questi ultimi lavori del d'Aronco, pur così tenui, costituiscono nel loro insieme un'organica e complessa opera di finezza e di preziosità.

R. D'ARONCO - NUOVO PALAZZO COMUNALE DI UDINE. SCHIZZO PROSPETTICO DELLA FACCIATA VERSO VIA RIALTO.

La genialità inventiva e scapigliata del giovane artista, con la maturità degli anni e degli studi, in contatto con tanti capolavori di un'arte che l'affascinava e dalla quale si sentiva naturalmente attratto, ha saputo castigarsi e costringersi in una forma sana e definitiva.

Questa nuova maniera, che, come dicevo, si riallaccia al grande movimento decorativo nordico-orientale, coll'Olbrich, col Klimt, col Wagner, è però cra resa personale e leggiadramente ingentilita, armoniosamente italianizzata.

* * *

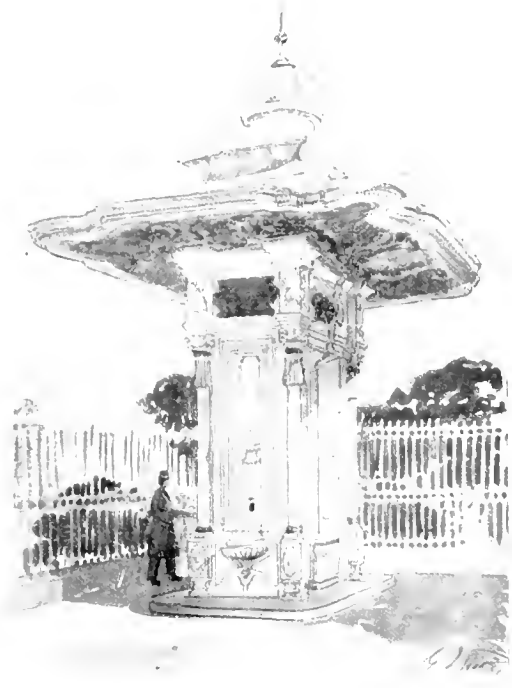
Raimondo d'Aronco è nato a Gemona (prov. di Udine) nel 1857, da famiglia antica di costruttori e di artisti.

Fu eletto deputato, a sua insaputa, per una legislatura, durante la quale fu per molti mesi assente dall'Italia. Il poco tempo passato a Roma lo dedicò ai libri della Biblioteca della Camera.

Fui un cattivo deputato, egli mi disse un giorno, come del resto lo sono, credo, tutti i deputati artisti .

Egli è oggi, dopo la caduta di Abdul Amid, tornato tra noi. Animo mite e modestissimo, egli sta ora erigendo nella sua Udine il nuovo Palazzo Comunale, annesso alla celebre loggia archiacuta. Lontano dai rumori delle grandi città, preferisce la tranquillità serena del suo paese, e cura questa sua nuova creatura con lo stesso entusiasmo de' suoi primi lavori.

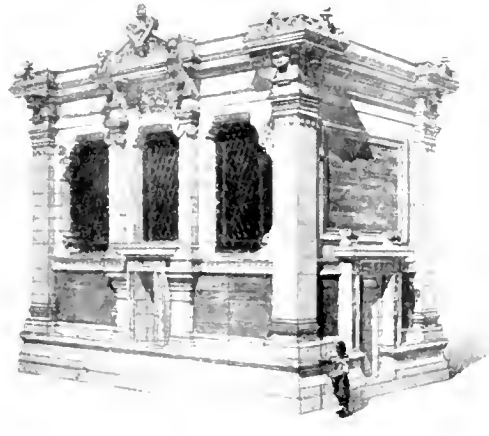
Tanto più grato mi è riuscito parlare di Raimondo d'Aronco, in quanto a noi giovani la sua figura è di grande ammaestramento: ad onta dell'indifferenza, degli ostacoli, delle guerre che gli furono mosse, egli volle sempre fare ciò che sentiva.



RAIMONDO D'ARONCO: NUOVA FONTANA DI TOPHANE.

Al disopra dell'artista noi dobbiamo riconoscere in lui una volontà che mai si piegò.

ARCH. MARCELLO PIACENTINI.



RAIMONDO D'ARONCO: ARCHIVIO COSTRUITO NEL PARCO DEL PALAZZO IMPERIALE DI YILDIZ.

LE GRANDI IMPRESE ARCHEOLOGICHE D'ITALIA.

SCOPERTA DI NUOVE VESTIGIA REPUBBLICANE E IMPERIALI SUL PALATINO.

SALIRE al Palatino in una mattina radiosa di sole, è godere tanta bellezza quanta il cuore degli uomini ne può appena sognare. Si va su per l'erta fronteggiata dal bastione formidabile che limitava « l'orto Farnesiano », e nell'ascesa, passando tra le rovine e gli angiporti, tra l'ombra di volte immani ed il sorriso di transenne marmoree sovrastanti qualche membratura rossiccia, l'anima par che si schiuda e s'allarghi per accogliere tutto l'azzurro del cielo.

A traverso le fenditure ad arco e le loggie che guardano sul Foro, l'azzurro sorride come in fondo ad occhi sereni: s'ode qualche cinguettio d'uccelli, qualche voce lontananle e pacata, un passo lento sui selci e, se la primavera è imminente, si sente passare il profumo dei lauri sacri, e si scorgono le violette adagiate nel verde.

E poi, il silenzio sempre grande e sempre uguale.

Il silenzio che avvolge i luoghi santificati dalla gloria e segnati dall'orma dei secoli innumerevoli, ha qualche cosa di religioso e di terribile. Esso è tenace come una custodia secura, di cui le chiavi sieno state gittate in fondo ad un mare procelloso, così come si racconta in talune leggende medievali che ci fanno tremar le vene di profonda dolcezza.

PALATINO — VEDUTA DEL PALAZZO DEI FLAVI.

PALATINO — LA « DOMUS TIBERIANA ».

Ed ovunque io l'ho saputo tale, ovunque esso m'ha vinto e m'ha chiuso nelle sue pareti d'aria, di vestigia, o di fronde.

Sul Palatino poi, ove le cose e le sensazioni ingigantiscono di fronte alla grandezza enorme dei ricordi e dei moghi, anche il silenzio si fa più vasto e più tenace.

Se a Pompei v'è il canto delle maestranze, se ad Ostia v'è l'anelito del Tirreno risalente su pel fiume irrequieto come un fantastico naviglio, se ad Agrigento v'è il coro dei marinari che ammainano le vele accanto ai cespi d'oleandro fiorito, sulla cima del remotissimo colle non vi sono che taciturne fonti e taciturne bocche: qualche lieve melodia d'acque è come perduta in se stessa e non oltrepassa la vasca di marmo in cui fu da tempo racchiusa.

Così lungo la via lastricata di pietre sconnesse e corrose, non v'è che ascoltare se stessi, o l'unica voce che intorno si leva eterna ed uguale: la voce delle memorie. Ma questa non ha suono e non ha cadenza, e, sebbene nasca fuori di noi, trova il suo significato nella intimità più segreta del nostro spirito.

Ed è al nostro spirito ed all'anima nostra che bisogna affidarci allora. Ogni altra cosa di noi deve sparire. Noi ci dobbiamo accostare a certi altari che la storia ed il tempo hanno innalzato, con la stessa umiltà con cui un cristiano primitivo si accostava alla sacra mensa per essere comunicato in Cristo. Ed al sacerdote che ci spieghi i suoi vangeli, o ci annunzi i suoi dogmi, noi dobbiamo rispondere con la stessa fede: Crediamo!

PALATINO — LA BASILICA.

* * *

Trovo Giacomo Boni — reduce da Vienna ove ha portato un'alta parola d'italianità e di grandezza — tra le aiuole di quel suo giardinetto fiorito che sembra costrutto pel riposo meridiano del sole e si raccoglie intorno alla coppa marmorea su cui una Venere accovacciata ed ignuda incrocia le braccia sul petto e, sorridendo tra 'l verde,

PALATINO — IL BELVEDERE NERONIANO SULLE « PISCINE »

guarda zampillare una vena lieve d'acqua ai suoi piedi.

Giacomo Boni parla assai poco, e le sue parole sono lente e sommesse. Egli guarda sempre a terra, abituato com'è a scrutare la profondità delle *favissae* materiate di tufo, o il mistero di alcune trincee regolari da cui balzano frammenti meravigliosi di statue o traccie di affreschi lontani. Ed i suoi occhi non hanno baleni, perchè tutta la loro luce prende il cammino interiore dell'anima e scende a rischiarare le vie solitarie del sogno.

Perchè la voce del sapiente abbia una vibrazione sonora, ed il suo sguardo si levi fino ad incontrare il vostro od a salutare il cielo, è necessario che una ragione urgente d'entusiasmo lo strappi alla continua prigionia de' suoi pensieri e delle sue meditazioni. Allora soltanto, caduta la maschera di freddezza che ricuopre il suo volto, l'uomo si

PALATINO — SOSTRUZIONE DEL TRONO DI DOMIZIANO.

riaccosta alla vita che lo circonda, diventa partecipe alle ore ed ai giorni, sente sulla sua fronte il caldo del sole ed il soffio del vento, si accorge che le rose selvaggie fioriscono nelle siepi, e che il silenzio possiede anch'esso una grande e pacata voce con la quale si può intrecciare il più vasto colloquio che si sia mai udito all'intorno.

Avendo cominciato a rispondermi con un breve gesto della mano, Giacomo Boni — in cui alcune mie domande aveano prodotto il mirabile processo interiore che lo riporta tra gli uomini — m'invita a seguirlo verso il teatro delle sue ultime scoperte. Egli, che sino a quel momento s'era indugiato a raccordare, sopra una rozza tavola, i frammenti scomposti di alcuni vasi etruschi e latini — felice di poter strappare di quando in quando talune forme a quel caos — interrompe tranquillamente l'opera sua per farmi da guida attraverso l'ossature del palazzo dei Flavi. E per tutto il cammino, e ad ogni sosta un po' lunga, accendendosi a poco a poco, con la sua voce mi parla.

* * *

Per poter leggere con rigore scientifico — mi dice — quei preziosi libri della storia umana che sono costituiti dalle vestigia antiche, occorrono due specie di abnegazioni: quella fisica la quale non fa indietreggiare al cospetto degli ostacoli materiali del lavoro sotterraneo e subacqueo, nei pozzi e nelle cloache, e l'abnegazione morale che ammaestra a dimenticare quanto dobbiamo alle infruttuose ricerche degli altri, a non tirare la somma di cifre ancora ignorate, a tollerare, se pochi soltanto comprendono la ragione e la portata delle indagini incipienti.

PALATINO — PANORAMA DEI NUOVI SCAVI.

Coloro i quali consacrano la vita a fare del l'archeologia una scienza, sanno quanto un fatt valga più di cento supposte teorie, e come quest sieno maggiormente sospettate quanto più son difese. Non si neghi per ciò l'ausilio della ric struzione congetturale. Quasi centinature provvisor le ipotesi di lavoro sono utilissime a prepara una esplorazione, poichè ci tengono presenti tut

PALATINO — PERISTILIO DEL PALAZZO DEI FLAVI.

le possibilità cui andiamo incontro, col ricordo degli autori classici, possibilità intravedute comparando scritture e riordinando materiali già noti. La tradizione è in ogni caso degna di rispetto, essendo più nel vero chi ciecamente la crede, di colui che superbamente la nega. Ma, rassomigliandola ad una valanga, non dobbiamo ostinarci a sostenere l'impossibile, cioè che essa sia venuta su dalla valle: dobbiamo invece esplorarla fino al centro, e sapremo allora se essa sia stata prodotta da una pallottola di neve, ovvero da un sasso ruzzolato dall'alto della montagna.

Per riconoscere la parte sepolta o i fondamenti di antichi ruderi, va iniziata l'indagine con piccoli

PALATINO — VESTIBOLO DEL PALAZZO DI DOMIZIANO

scavi laterali. Incontrando altri ruderi, va proseguita l'esplorazione in senso orizzontale, sino a trovarne il limite, e continuata allora la discesa fino al terreno vergine. Le sezioni giovano a determinare bene il numero e la qualità degli strati da esplorare, nonchè il carattere dei materiali componenti ogni singolo strato, e questa conoscenza è di sommo aiuto quando lo scavo deve poi farsi su vasta scala. E' consigliabile utilizzare, se è possibile, per le esplorazioni iniziali, le fosse de-

fu iniziata per rintracciare le vestigia delle fiere razze indigene che prime calcarono la vetta del sacro colle, e per seguire il graduale sviluppo delle dimore, dalla rozza *Casa Romuli* alla *domus* fastosa della Repubblica declinante. Mi proponevo allora:

Di studiare l'edificio ricostruito verso l'anno 91 d. C. da *Rabirius*, architetto, e modificato imperando gli Antonini, Massenzio e Costantino, e sino al primo medioevo.

PALATINO - LA VILLA MILS IN DEMOLIZIONE.

rivanti da scavi precedenti, nel quale caso bisogna ripulire in senso verticale le pareti, finchè la stratificazione del terreno apparisca. Le fosse colmate si riconoscono facilmente per la natura diversa e più assorbente del terreno. Così, nello studiare il *Niger lapis*, esaminando il piano a scheggia di travertino, che aveva sorretto le crepidini e il lastricato imperiale del *Comitium*, raschiatolo con cura, apparve un pozzo medievale, costruito con scheggioni e rottami di transenne marmoree, del secolo IX. Dal fondo di esso una terebrazione raggiunse a venti metri l'argilla azzurra vaticana.

L'esplorazione dell'area palatina occupata dal palazzo dei Flavi — prosegue Giacomo Boni —

Di investigare gli avanzi del palazzo neroniano e di anteriori dimore imperiali, giungendo a quella di Caligola.

Di rintracciare le reti stradali repubblicane ed analizzare l'evoluzione costruttiva e decorativa delle ultime abitazioni di personaggi cospicui per nascimento, ufficio e censo, dall'età pre-sillana alla post-cesarea, quali Scauro e Crasso, Catilina e Clodio, Cicerone e Ortensio, Augusto e Tiberio.

Di verificare gli strati archeologici al di sotto dell'*atrium* del palazzo domizianeo, per notare la struttura ed il raggruppamento delle capanne prisco-latine, e determinare la configurazione originaria del colle.

Di riconoscere e differenziare, traverso l'argilla marnosa ed il tufo leucitico, i cunicoli verticali e le serie sovrapposte delle *favissae* misteriose a sfiatatoi abbinati, quali rinvennì sotto alla Velia ed entro alla rupe del Lupercale.

Le vestigia del palazzo di Domiziano — la *domus* moltiplicata per sei — cominciarono ad apparire in tutta la loro grandiosità nella primavera che è scorsa.

rosso di Egitto. Altrove intanto, sullo stesso piano, si scoprivano la sostruzione del trono nel vestibolo — un basamento regolare or tutto ignudo, sul quale incombe un muro a semicerchio ed il candore di una lapide quadrata — ed i resti dell'altare nel Larario.

Il peristilio e l'impluvio nell'atrio, ed il lastricato marmoreo nel maestoso triclinio imperiale apparivano in seguito e, contemporaneamente, esplorato il ninfeo occidentale si son ritrovati —

PALATINO — PALAZZO DI DOMIZIANO.

La luce delle dolci mattine aperte limpidamente su Roma immortale, potè salutare allora le mirabili traccie di una grandiosità senza uguali, e rivestì del suo mantello azzurro le colonne spezzate, i fregi marmorei strappati alla tenebra fredda, i pavimenti sconvolti che le pazienti mani dei lavoratori ricomponevano sulle antiche forme. Ed erano intorno lembi di marmi policromi sottilmente intarsiati, dischi di graniti egiziani accanto a specchi di marmo giallo di Numidia, e di marmo purpureo frigio, erano fioriture di serpentini e scheggie di porfido verde di Laconia e di porfido

or non è molto — gli avanzi del ninfeo orientale, ottimamente conservati e quasi pronti a ricevere i marmi di cui si rivestivano un giorno.

La prima fase dell'indagine è, con questi trovamenti, quasi compiuta. Soltanto una parte dell'atrio è ancora sepolta, e così rimarrà fino a quando il convento della Visitazione, annesso alla quasi demolita villa Mils, non sarà anch'esso completamente abbattuto.

* * *

Per quanto rignarda gli altri capitoli del mio programma — soggiunge la mia dotta guida ani-

mandosi ne la voce e nel gesto — ecco quanto è stato sinora compiuto:

Sono stati determinati due palazzi anteriori a quello di Domiziano. Ed essi appartengono uno a Nerone, l'altro a Caligola. Le loro mura s'intersecano e si tagliano sotto la Basilica e la sala del trono.

Si sono aperte al mio studio ed alla mia indagine tre case repubblicane, una delle quali, posta sotto la Basilica, è adorna di pitture che erano state scoperte nel 1721-24 dai Farnese, con disegni nella biblioteca di Vienna, e nel Codice Ottoboniani in Vaticano.

Le altre due case, sottostanti al vestibolo, sono anch'esse importantissime. Notevole, specialmente, quella assai ricca e foderata di marmi orientali che si estende più sotto il Larario e che sovrasta un appartamento rimasto sepolto verso la fine della Repubblica. Questo fu allora riempito di materiale architettonico scolpito in peperino e rivestito di *opus albarium*: oggi appare composto di quattro ambienti adorni di stucchi a rilievo e di pitture architettoniche, le più arcaiche che si conoscano in Roma.

Sono state determinate sotto l'*atrium* le stratificazioni fino all'età pre-romulea o prisco-latina riposanti sullo strato d'argilla in cima al colle. E lo strato d'argilla è stato trovato immediatamente sovrastante ai tufi dell'età pliocenica entro ai quali sono scavate le profonde *favissae* prisco-latine.

All'angolo occidentale dell'atrio poi, verso la testata meridionale s'è trovata una scala di marmo materiata di diciassette gradini candidi, e conducente alla casa di Tiberio Claudio.

La *domus tiberiana* potrà fornire elementi di straordinaria importanza per lo studio della topografia palatina, e su la rete complicata delle strade repubblicane sulle quali si allineavano le case sontuosamente adorne delle famiglie patrizie. Nella *domus* esistono traccie di prigioni nude ed oscure

Se l'identificazione dell'edificio è esatta, risalendo alla testimonianza di Tacito si dovrà rintracciare sotto le tetre volte l'ombra dolente di quel Druso, che un arco ferigno e incrollabile ci rammemora ancora.

Accanto alle prigioni, come a strano contrasto, s'è scoperta una sala da bagno eccezionalmente grandiosa. Conducono ad essa due scale ampie, corrono sulle sue pareti intricate tubolature per l'acqua facenti capo a dieci zampilli gaietti e so-

PALATINO — IL NINFEO ORIENTALE NEL PALAZZO DI DOMIZIANO.

nori. E vi sono due alcove con colonne di porfido, una nicchia vuota di statue, un sedile per il massaggio e sul pavimento disegnato a foglie di edera sopra un fondo di marmi frigi e di Numidia, si ritrovano intatti ancora i fori circolari per i gravi candelabri di bronzo.

Quale imperatrice sognante, ideò tal giocondo rifugio alla sua preziosa bellezza?... E quali corpi agili e nudi videro i marmi politi su cui si abbatteva l'onda profumata dei lavacri?...

Volgendo più a nord, lateralmente a questo luogo di riposo e di piacere, sopra un muro ne-

PALATINO — IL NINFEO OCCIDENTALE NEL PALAZZO DI DOMIZIANO.

roniano l'epopea di Omero canta da una serie di affreschi tuttora mirabili e vivi. Invelsce Agamennone contro Ulisse lo scaltro che audacemente gli tien fronte, si svolgono i ludi funebri intorno al cadavere incorrotto di Patròclo mentre Achille medita la fosca vendetta; sbarca Elèna fatale nel candido porto di Troia chiusa nelle sue torri destinate alla vampa ruggente.....

— Come saranno conservate pei tempi venturi queste mirabili figurazioni?... chiedo all'archeologo illustre.

Ed egli sorridendo:

— Ho un metodo speciale, per gli intonachi e gli stucchi dipinti. Appena liberati dalla veste terrosa che li ricopre, ho cura di fotografarli, e man

mano che lo scavo procede mi indugio a verificare se esistono pericolosi distacchi dalla parete di sostegno, e provvedo a mantenerli aderenti mediante grappe di rame od ottone a testa piatta che si fanno penetrare in forellini trapanati. La superficie dipinta, quando sia abbastanza asciutta e consistente, può venire spolverata battendola leggermente con un tessuto morbido di lana; ma dove il colore sia umido e polverulento è meglio provvedere anzitutto alla chiusura dell'ambiente scavato, perchè un prosciugamento troppo rapido non guasti il dipinto, e perchè i colori non si alterino. Munisco poi le aperture di luce con carta o tela oliata o con vetro giallo aranciato per intercettare i raggi ultra-violetti che alterano i colori a base di cinabro e di porpora. Quando, per la natura rovinosa della parete, è necessario procedere al distacco dell'intonaco dipinto, fodero questo con materia soffice (stoppa o bambagia), sulla quale spalmo uno strato di gesso che serve di letto all'intonaco, finchè possa completarsi il distacco e la conseguente saldatura con un controintonaco rafforzato da rete metallica.

* * *

Ed eccoci sulla basilica del palazzo dei Flavi. Sempre parlando, Giacomo Boni sparisce attraverso

un' apertura quadrata che introduce i viatori nei misteri imperatorii e repubblicani del colle. Cautamente io lo seguo e mi trovo con lui in un'atmosfera umida e fredda, tra pareti ignude e lisce che si chiudono sulla nostra fronte. Sono le piscine neroniane: cinque scompartimenti regolari con duplice livello d' acqua e boccaporti robustissimi.

Ed ancora scendiamo. Pochi gradini e l'impero si muta in repubblica. Dal tempo di *barba di rame* per una malsicura scala a pioli, con gli occhi desiderosi di vedere ad ogni costo. Qui tra colonnine esili e leggiadre sono dei rettangoli tutti costruiti di piccoli rombi e di cubi rossi, neri e bianchi con tonalità deliziosamente calde, simili a certe decorazioni amate dal Perugino prima, e dalle scuole veneta e lombarda dopo, ammirabili nel loro insieme fatto di compostezza e di grazia.

È questa la casa di un arricchito, che sugli

PALATINO — LA CAMERA DEI MECCANISMI IDRAULICI.

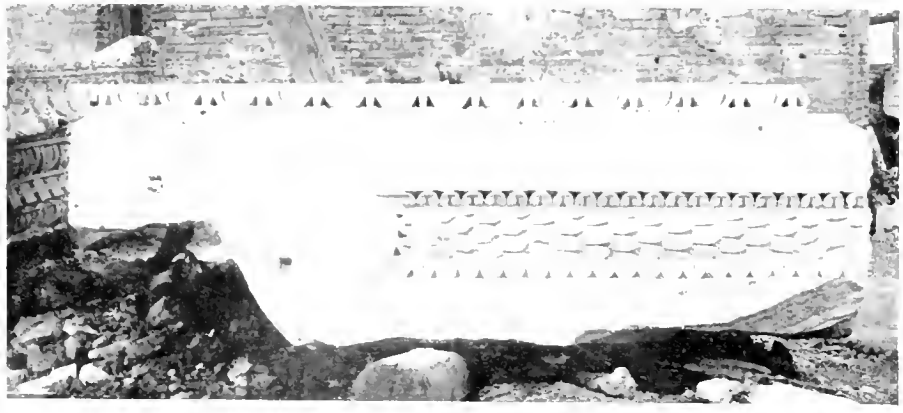
passiamo a quello di Silla calvo ed insidiatore, e dei primi Cesari vittoriosi e geniali.

L' influenza dell' arte egizia sull' arte decorativa ed architettonica dei romani è documentata tra le cieche mura con chiarezza solare. Sulla volta infatti è la teoria dei fiumi sacri ispirantisi al Nilo. Vi sono intrecci scarlatti e smeraldini seguènti una linea ondulata, v'è Osiride, e vi sono i dolci fiori del loto. Ma sulla parete appare come una visione del nostro primo Rinascimento, una di quelle architetture sottili che Mino da Fiesole innalzava attorno alle sue pudibonde Madonne.

E ancora al nostro Rinascimento mi fanno pensare le pitture di una casa vicina in cui scendo affreschi pose un bel giorno i marmi preziosi, ed ingrandì le sue stanze tagliandole ed alzandole. E per Boni rappresenta un capitolo oscuro della vecchia repubblica del tempo di Ennio.

Risalgo alla luce, pieno di entusiasmo per la bellezza travista fugacemente. Alla mia meraviglia risponde un altro indulgente sorriso dell' archeologo: ma bisogna proseguire, il pellegrinaggio non è ancora compiuto.

Lasciando alla nostra sinistra alcuni mirabili frammenti di cornicioni marmorei che ci dicono quanto il palazzo dovea essere ricco d' ornamenti e di sculture, traversiamo l' enorme *impluvium*, e moviamo verso il ninfeo orientale che ci appare



PALATINO — PALAZZO DI DOMIZIANO — FRAMMENTI MARMOREI.

(Fot. Ric

di lunge con la sua strana forma geometrica che lo fa rassomigliare ad una navicella pronta a salpare.

Lì accanto, sotto una tettoia capace s'allarga una specie di baratro regolare tutto pieno di travature e di puntelli che si sprofondano nel vuoto. E' questo uno uno dei grandi pozzi cavati fino a trentasei metri di profondità che ha condotto alla scoperta delle camere per i meccanismi idraulici.

Aggrappandomi ad un'altra malsicura scala scendo di nuovo verso le tenebre, tra l'intrico dei legni che ad un certo punto sovrastano la mia fronte e mi nascondono il cielo.

L'impressione che provo toccando il fondo e volgendo gli occhi all'ingiro è di austerità e di grandiosità. Vi sono grandi fascie di pietra con fori e scannellature per gli ordegni, e massicci lastroni a terra. Due zoccoli di porpora corrono su le pareti, e l'umidità trapela d'intorno tra le fenditure e le porosità dei tufi e dei travertini.

Esistevano una volta in questi ambienti vuoti i trasformatori che servivano ai bisogni della casa imperiale, le pompe per il sollevamento dell'acqua montacarico e gli strumenti orarii e musicali. Suonavano nella capacità sotterranea le voci degli schiavi e dei sovrastanti, gli scricchiolii delle ruote, i crosci delle acque cadenti... Un silenzio più tenace di quello che si stende al di fuori vi regna adesso, e la tristezza vi fiorisce misteriosamente.

* * *

Giacomo Boni che m'attende nell'atto m'annunzia che il suo benevolo compito di rivelatore di misteri è al suo termine. Lentamente torniamo verso la sua casa assolata, e nel cammino le parole si smorzano a poco a poco, perchè i cuori nostri sono pieni di sogni e son presi nel tempo lontano in cui hanno lungamente vagato.

IL PALATINO DAL FORO.

Come un velo di melanconia avvolge le cose supreme - svettano dolcemente i cipressi, stormiscono i lauri: buffi di vento caldo passano tra le fronde e fanno inchinare i fiori purpurei.

Roma si stende in basso grande ed eterna. I suo volto guarda verso l'azzurro con pacatezza infinita, le sue membra sono immani e si stringono intorno ai due colli sovra i quali ha il suo trono la più grande gloria del mondo.

GLI SCAVI DA ORIENTE.

Il mio compagno illustre ha come un gesto d'amore, verso la bellezza tremenda di cui l'Urbe risplende. Poi torna a tacere d'un tratto: e nei suoi occhi si spegne ogni fiamma.

Rimango solo sul baluardo proteso: ed il Foro biancheggia ai miei piedi, irto di colonne, scintillante di fonti, candido come un cimitero sotto la nera fronte del Campidoglio turrito.

Sotto gli archi trionfali la Via Sacra si snoda deserta — deserto è il cielo nell'alto — i centurioni di Severo fiancheggiano le quadrighe taciturnamente: la limpida vena di Giuturna riflette mille corolle fiammeggianti e par si faccia di sangue.

O Roma, immenso amore degli uomini!... E qual prodigio si compie nell'ora che non ha voce?...

Io veggo i Dioscuri giungere per le vie serene dell'aria, ignudi sui bianchi cavalli, e recano sulla bocca il messaggio della vittoria. Li segno con l'occhio alla sosta. Sorridendo essi toccano la terra e s'inchinano.

I loro capelli sono tutti d'oro. Reggendo i cavalli per le grandi ondeggianti criniere essi muovono verso il tuo simulacro per adorarti in eterno!...

TOMASO SILLANI.

PALATINO - PALAZZO DI DOMIZIANO — FRAMMENTO DI CORNICIONE. (Fot. Boni).

FREGIO ARCHITETTONICO IN TERRACOTTA CON MASCHERE BACCHICHE. ARTE ELLENISTICO-ROMANA.

IL MUSEO TEATRALE ALLA SCALA.

PLACCHETTA IN AVORIO CONTRASSEGNANTE IL POSTO N. XVII DI UN TEATRO ROMANO.

LA prima idea di un Museo teatrale alla Scala e l'acquisto della famosa raccolta Sambon a Parigi, destò vivo interesse anche nei molti contrarî a simil genere di collezioni, principalmente utili quando si debba stabilire un confronto o fare una ricerca storica, piuttosto che per godimento intellettuale. E pazientemente, da ventidue mesi, se n'è attesa l'inaugurazione, con curiosità sempre più acuta. Nei locali concessi dal Municipio nell'ex Casino Ricordi, era stato sino all'ultimo giorno un continuo fervore di preparativi, un accurato lavorio di ordinamento e di cernita, per parte di un'accolta di artisti e di studiosi, dei quali il prof. Pogliaghi era l'anima, ed i quali sempre giungevano con qualche nuova idea, per migliorare l'arredamento, e dare all'ambiente quell'aspetto di squisita eleganza artistica a cui si è giunti.

Si accede al Museo dal Ridotto della Scala, per due bellissime porte: una a vetri, con eleganti riquadrature in bronzo e in alto una targa ampia di onice, ov'è scritto: « Museo teatrale »; l'altra massiccia, a due battenti, recante due lastroni marmorei, che contengono i nomi dei sottoscrittori. E subito le piccole sale offrono un vero godimento estetico per il buon gusto e la signorilità che le governano. Ivi, alle pareti e agli stipiti, è una profusione di marmi venati con grazia e stoffe adorne di espressive allegorie musicali; le decorazioni in stucco candidissimo, gli ornamenti sugli specchi, e le snelle colonnette che sorreggono gli architravi, hanno un carattere e un rilievo sorprendenti; e i bronzi dorati, i tappeti di velluto sui lucidi pavimenti di legno, i damaschi fiammeggianti sulle poltrone e sui divani, e tutti gli arredi vivaci, si fondono in un'armonia di colori e di linee veramente meravigliosa!... La sera, tutto sfolgora e si offre alla pioggia di luce diamantina cadente dalle lampade, le quali — raccolte in eleganti conchette — sembrano voler dare un palpito enorme di vita nuova, un sorriso buono alle opere d'arte e ai cimeli esposti: care e gloriose ricordanze del teatro!

E quando l'otto di marzo a vespro — mentre

LA SALA DEL TEATRO DRAMMATICO.

LA SALA DELL'EDRA (PARETE DI DESTRA)

il sole moriva dolcemente — tutti i bellissimi lucernari di cristallo furono desti e fasci di luce abbagliante si riversarono nelle sette piccole sale, il Museo sfolgorò in tutta la sua fantastica bellezza!

Intime, chiare, ridenti — dinanzi all'ingresso — s'inseguono le prime cinque salette, mettendo in

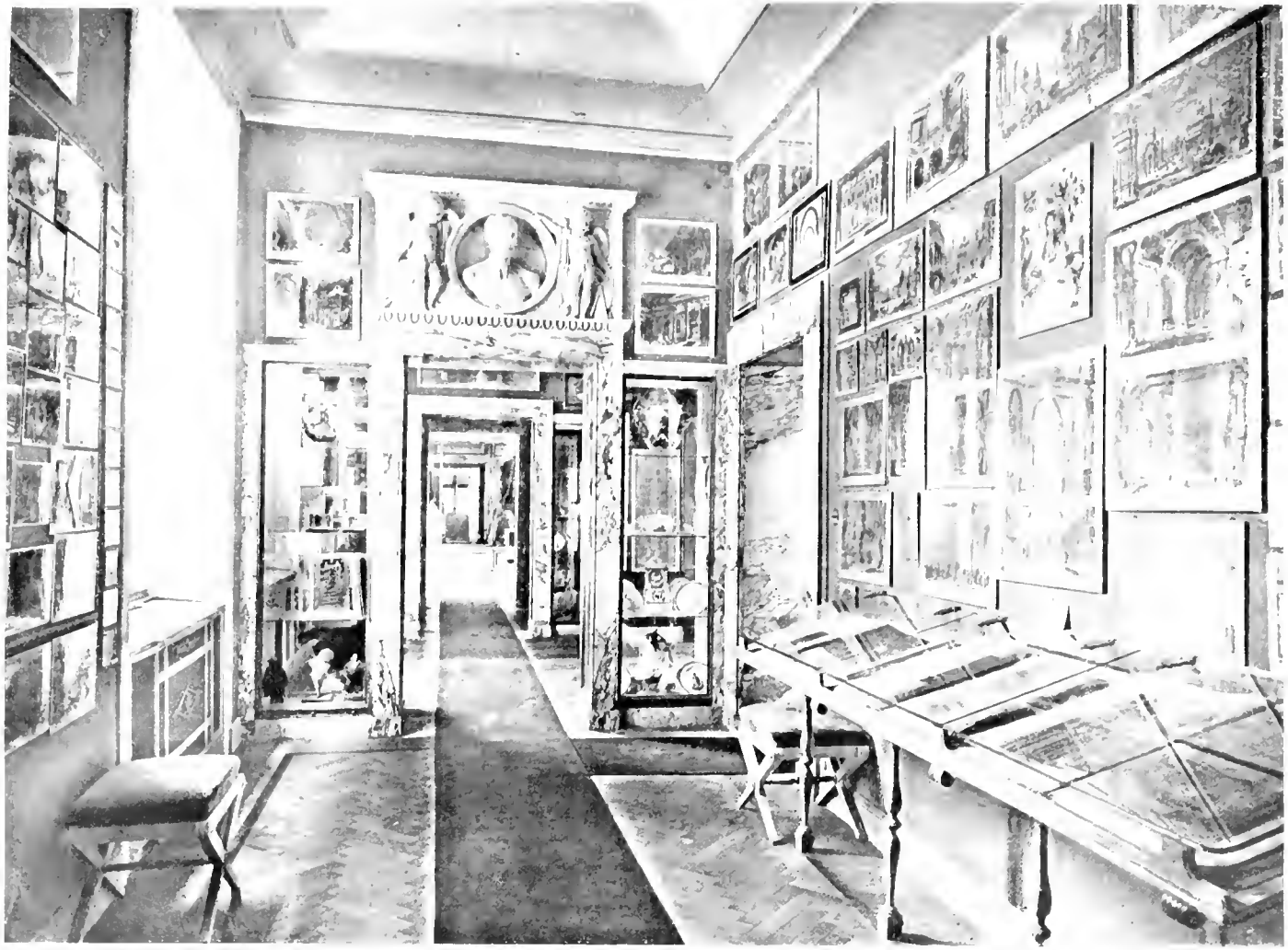
La prima sala — dedicata alla Musica, sobriamente tappezzata in damasco grigio — contiene una bella collezione di preziosi strumenti musicali: arpe, cembali, sistri, tube romane, flauti, dischi a sonagli; e una spinetta del secolo XVIII, sul coperchio della quale è rappresentata la scena biblica di Giuditta e Oloferne. In mezzo al turbinare degli anni, questo grazioso istrumento, che potrebbe risvegliare il desiderio di ogni artista pel

LA SALA DEI MAESTRI.

rilievo a gara un giulivo luccichìo di tesori, come altrettante vezzose damine; e il nonnulla più minuscolo ricorda un mare di cose misteriosamente care! In sì picciolo ambito, è compreso tutto il mondo fittizio della nostra fantasia! Sembra che da tutte le vetrine radianti si levi un infinito susurro; mentre una *Rosaura* di terracotta si affaccia smorfiosetta e civettuola a salutare il visitatore, promettendogli mille soavi improvvisate; e per contrapposto, più innanzi, l'antica maschera della commedia — dalle orbite vuote — sogghigna e adesca.

suo studio, non ha perduto ancora la voce! Alle pareti stanno i ritratti dei musicisti: di Donizetti, di Bellini, e le stampe raffiguranti Tulli, Rameau, Sacchinni e altri molti; e il busto in bronzo di Giuseppe Verdi del Gemito, superbamente pensoso. Poi autografi di Wagner, di Bellini, di Donizetti e di Verdi, che offrono speciale interesse al visitatore.

La seconda sala, in damasco rosso, tutta in stile impero, a stucchi e lustrini, è dedicata alla Commedia. Ivi si ammirano quadri, busti e pre-



LA SALA DELLA SCENOGRAFIA.

BACCO E IL SUO SEGUITO. GRANDE AGATA ONICE. ARTE ROMANA

ziose porcellane, amabilissime cose, disposte con gusto squisito. V'è il ritratto di Domenico Biancolelli, famoso attore bolognese del seicento — uno dei primi comici che portarono a Parigi la commedia italiana; v'è un « Dottore » del Caracci, dalla espressione austera e maliziosa, incorniciato mirabilmente; vi sono due magnifici busti in marmo del secolo XVII, che rappresentano l'attore Fiorillo, detto « Scaramuccia », e Raimondo Poissont.

E negli angoli, sopra zoccoli dipinti, sghignazzano e sgusciano le maschere pettegole: un tenerissimo Lelio, un Balanzone insinuante, un Brighella birichino, un astuto Arlecchino, un buon Pantalone, e tutta la minuzzaglia pettegola e chiassona delle maschere più piccine. Nelle vetrine, sono gruppi di maiolica graziosissimi — lisci e levigati — che riproducono caratteristiche scene del teatro italiano; e, più modestamente, molti manoscritti di illustri commediografi e drammaturghi: di Victor Hugo, di Paolo Ferrari, di Girolamo Rovetta, di Pietro Giacosa.

La terza sala — in damasco crema — è forse la più elegante. Vi campeggia il magnifico ritratto a colori della Malibran del Pedrazzi, dagli occhi neri e profondi e la bocca dolcemente voluttuosa. V'è il dipinto del Comolli: Giuditta Pasta, e quello di Fra Galgario della Serassi, che finì monaca. V'è un pastello raffigurante l'attore francese Le-Kain, opera di Madame Labille-Gujard; un magnifico busto del Canova, che rappresenta il Tacchinardi; e un'ardita Colombina, che sembra volere sfidare il mondo! E nelle superbe vetrine di cristallo e bronzo, sono racchiusi veri tesori: la Grassini del Quaglia, miniatura di gran pregio; finissimi ventagli di avorio; una mirabile porcellana bianca che rappresenta il capitano Spacca in attitudine grottesca, e una interessante raccolta di autografi di attori e di cantanti.

Vivamente rossa, la quarta sala contiene la Raccolta Archeologica acquistata dal Governo per 150.000 lire. L'importanza di tali ceramiche, per la storia del teatro italiano, è grandissima, e possono servire per lo studioso a ricostruire scene

GRANDE SKYPHOS CAMPANO CON LA RAPPRESENTAZIONE DELLA COMMEDIA POPOLARE SU PALCOSCENICO AMBULANTE. NEL VERSO DONNA CHE PORGE UN PIATTO CON OFFERTE. SEC. IV A. C.

FIGURINA DI DANZATRICE IN TERRACOTTA.
DA TANAGRA. ARTE GRECA DEL SEC. IV A. C.

DANZATRICE VELATA. STATUETTA IN TERRACOTTA.
ARTE GRECA DEL SEC. IV A. C.

MASCHERA IN TERRACOTTA DI VECCHIO RUGOSO.
IV SEC. A. C.

MASCHERA SATIRESCA IN TERRACOTTA.
ARTE ITALIOTA.

MASCHERA DEFORME IN TERRACOTTA.
ARTE ITALIOTA.

LOTTATORI (UOMO E DONNA) IN BRONZO.
ARTE ETRUSCA

caratteristiche dell'epoca. Tra i vasi preziosissimi radunati in questa sala, v'è quello celebre del V secolo, trovato a Centorbi in Sicilia. Vi sono le maravigliose maschere greche e romane, alcune delle quali minuscole e deliziose; e la prodigiosa collezione di statuette e di figurine, raffiguranti istrioni, cantanti, mimi: tutto il mondo teatrale

CARICATURA IN TERRACOTTA DIPINTA DEL SEC. XVIII.

primitivo, tutto un portentoso mondo di finzione, di miseria, di amore, di allegrezza.

Ivi, tra i pochi cammei di valore inestimabile, ve n'è uno piccolino e di meravigliosa fattura, in agata e onice, raffigurante un Satiro che si scaglia alla danza, in estasi bacchica, il quale fu stimato trentamila lire!

La quinta sala è dedicata ai Costumi e alla Sce-

PULCINELLA IN AVORIO DEL SEC. XVIII.

CARICATURA DELL'ABATE GALLIANI.
PORCELLANA DI CAPODIMONTE DEL SEC. XVIII.

nografia. Vi sono magistrali bozzetti del Bibbiena, del Sanquirico; e v'è la riproduzione del palcoscenico della Scala con tutto il corredo dei meccanismi, scrupolosamente costruito dall'Ansaldo, e tato, con angeli volanti e animato da artistici pupazzi napoletani, opera del Pogliaghi.

La settima e ultima sala contiene l'Archivio e la interessante Biblioteca.

FRANCESCO MAGGIOTTO - IL TEATRO DEI BURATTINI A VENEZIA.

una scena dell'*Ermida*, « il fonte del riso », dipinta dal Rota. Nel fondo, entro una nicchia, un ampio e vigoroso busto in bronzo di Rossini del Marochetti — dono della Duchessa Visconti di Modrone — riposa come un Nume tutelare.

La sesta sala è consacrata a Tersicore. Vi si ammira — oltre ai caratteristici ricordi della danza, e a molti costumi — un bellissimo Presepio mon-

* * *

Nel « Ridotto » del teatro alla Scala, ebbe luogo — alle 17 dell'otto marzo — l'inaugurazione di questo prezioso Museo, con solenne cerimonia, che riuscì una vera festa dell'Arte, resa ancor più solenne dalla presenza del Conte di Torino, del Ministro della Pubblica Istruzione, del Direttore generale delle Belle Arti, e da gran numero di il-

MASCHERE DELLA COMMEDIA NAPOLETANA DEL SEC. XVII.

BUSTO IN MARMO DEL COMICO TIBERIO FIORILLO
DETTO « SCARAMUCCIA ». SEC. XVIII.

BUSTO IN MARMO DEL COMICO RAIMONDO POISSON
DETTO « CRISPIN ». SEC. XVIII.

BALLERINO.
PORCELLANA DI LOUISBOURG DEL SEC. XVIII

Arlecchino.
Porcellana di Sassonia del sec. XVIII.

PULCINELLA DANZANTE.
PORCELLANA DI CAPODIMONTE DEL SEC. XVIII.

« IL DOTTORE »
PORCELLANA DI CAPODIMONTE DEL SEC. XVIII.

Colombina assiste Pantalone svenuto.
Porcellana di Capodimonte
del sec. XVIII.

IL CAPITANO SPACCA.
PORCELLANA DI CAPODIMONTE DEL SEC. XVIII.

ROSAURA.
TERRACOTTA VENEZIANA DIPINTA DEL SEC. XVIII.

« Il Dottore ».
Terracotta veneziana dipinta
del sec. XVIII.

FLORINDO.
TERRACOTTA VENEZIANA DIPINTA DEL SEC. XVIII.

F. Pedroza — Ritratto della Malibran (1854)

F. M. Grandperret
Ritratto della cantante Laura V.

RITRATTO DELLA CANTANTE CATERINA SERASSI
SCUOLA VENEZIANA DEL SEC. XVIII

RITRATTO DEL CONTE FRANCESCO DEL TORRE E DOMENICO
SCUOLA FRANCESE DEL SEC. XVII

lustri personaggi. Ebbe così degno assentimento l'iniziativa elettamente storica e artistica di cui Milano e l'Italia devono andar superbe, rendendo omaggio ai benemeriti, che si posero all'avanguardia senza un istante d'esitazione, primo fra tutti il Duca Uberto Visconti di Modrone.

Infatti, appena si trattò di acquistare per 450,000 lire la raccolta Sambon, contrastandola a un miliardario americano, il Duca Visconti e un piccolo gruppo di signori milanesi s'impegnarono subito per i fondi occorrenti, nella certezza di riuscire a raccoglierli; e la loro fiducia fu ben fondata.

Allora, con alti intendimenti artistici e diligenti cure, si pose all'opera lunga e paziente un eletto stuolo di artisti e di studiosi: il prof. Pogliaghi vi profuse il suo inesauribile buon gusto, coadiuvato dal Cagnola, dal Grandi; Arrigo Boito non venne mai meno col suo autorevole consiglio; Ettore Modigliani tutelò l'andamento generale con la consueta mirabile competenza; l'architetto Tononi prestò l'egregia opera sua per l'arredamento dei loculi; il cav. Vimercati serbò sempre il suo valido appoggio; il prof. Morazzoni si rese in mille modi utilissimo, e tutti cercarono di portare il loro con-

C. MAROCHETTI - BUSTO IN BRONZO DI GIOACCHINO ROSSINI.

A. CANOVA - BUSTO IN MARMO DEL TENORE TACCHINARDI.

A. SANGIORGIO - BUSTO IN MARMO DELLA CANTANTE M. MALIBRAN.

tributo di intellettuale operosità per la buona riuscita. E tanta fatica è stata ora coronata dall'ammirazione generale, poichè il Museo ha destato vivissimo interesse, non solo come museo, ma come raccolta di Arte. Infatti, ogni ricordo è anche una cosa piacevole; e nelle gaie salette, non l'aria grave e rigida di una mostra, ma si diffonde un alito di grazia e di poesia, che fa bene all'anima; poichè da ogni oggetto emana quasi sempre un fascino di bellezza, come fanno fede le fotografie che riproduciamo, dovute all'eletto buon gusto di Gigi Bassani.

E certamente la preziosa e interessante raccolta — unica al mondo, e che comprende la maravigliosa storia del teatro, dalla tragedia ellenica ai nostri giorni — desterà l'universale ammirazione, e richiamerà sempre grande numero di visitatori.

ANTONIO LEGA.

GIUSEPPINA GRASSINI — MINIATURA DEL QUAGLIA.

TOLEDO — PONTE DELL'ALCANTARA (Fot. R. Calzini)

CITTÀ ARABE DELLA SPAGNA: TOLEDO E CORDOBA.

QUASI tutte le domeniche vi è un treno serale direttissimo (compatibilmente colla precisione e colla velocità delle ferrovie spagnuole) il quale porta in due ore da Madrid a Toledo. Tale treno fu istituito allo scopo di permettere ai Toledani d'assistere alle corride madrilene e però ha un pubblico speciale di *aficionados* « de los toros »: un pubblico che in condizioni normali somiglierebbe (mancanza d'educazione compresa) a quello di qualunque treno del mondo: ma che, dopo le ebbrezze provate fra « sol y sombra », nella *plaza* dei tori, è semplicemente isterico. Me ne accorsi io che, cercandomi un *asiento* libero, urtai involontariamente contro un tale che spiegava un passo *de muleta*.

Per colmo di sventura la corrida in quel giorno era stata sospesa perchè dalla Commissione Presidenziale appositamente incaricata, i « tori » non eran stati trovati degni di presentarsi al pubblico.

Press'a poco come da noi quando la rappresentazione di un'opera viene rimandata perchè la prima artista è infreddata.

Io mi trovai fra due energumeni che disputarono lungo tutto il percorso intorno alla possibilità o meno di annoverare tra i *mogones* (inabili) un toro di quattro anni compiuti: e dialoghi consimili s'intrecciavano fra gli altri viaggiatori attorno alle orecchie dei rari sentimentali che diretti a Toledo scandevano mentalmente i versi eroici delle nostalgiche *Orientales*.

* * *

Alla stazione di Toledo, buio pesto. Omnibus d'albergo? nessuno. Case? nessuna.

Solo una baracca enorme paragonabile allo scafo d'una galera veneziana se non avesse quattro ruote sotto e cinque cavalli davanti, la diligenza *classica* insomma per quanto sia un ingrediente, di preferenza, romantico. Immobile fra le mie valigie, meditavo ironicamente che il colore locale, vanamente cercato tante volte, e tante volte desiderato, offende poi disastrosamente tutti i sensi e turba tutte le abitudini. E qui i sensi eran proprio crudelmente provati; olfatto compreso! le lampade ad olio del veicolo ammorbavano l'atmosfera d'un pestifero lezzo d'olio e di lucignolo, un vento freddo e bizzarro mozzava l'odore nauseabondo sol per cacciarvi in volto un nugolo di polvere. La carcassa fu in un attimo stipata; io mi trovai a cassetto fra il guidatore e un *mozo* che puzzava di stalla lontano un miglio: e via alla ricerca della città araba.

Si passa di volata un gran ponte, s'attraversa un brevissimo arco che rintrona degli scalpiti e

TOLEDO — SUL PONTE DELL'ALCANTARA (Fot. R. Calzini).

dei cigolii del nostro veicolo e su su, si attacca una ripida strada che sale a zig-zag: la pendenza accresce i contatti voluti e non voluti della folla accumulata nel veicolo, dove ancora si discute sui « mogones » con più libero spirito dacchè il sonno appesantisce qualche palpebra e il ventarello insistente schiara molte teste e snebbia molte idee. I cerchioni delle ruote rimbombano strepitosi sul selciato; i cavalli scalpitano con maggior fragore: entriamo in città: qualche lume, una finestra che si spalanca, gli occhi d'un gatto che brillano nel buio come due gemme perdute, due amanti che investiti dall'abbaglio dei nostri fanali sciolgono il loro abbraccio sorpresi dal fracasso onde rimbombano tutte le stradette al nostro passaggio. Sbocchiamo in una piazza: la piazza del *Zocodover*. Qualche cosa di arabo finalmente! un nome.

Un barattar frettoloso di saluti:

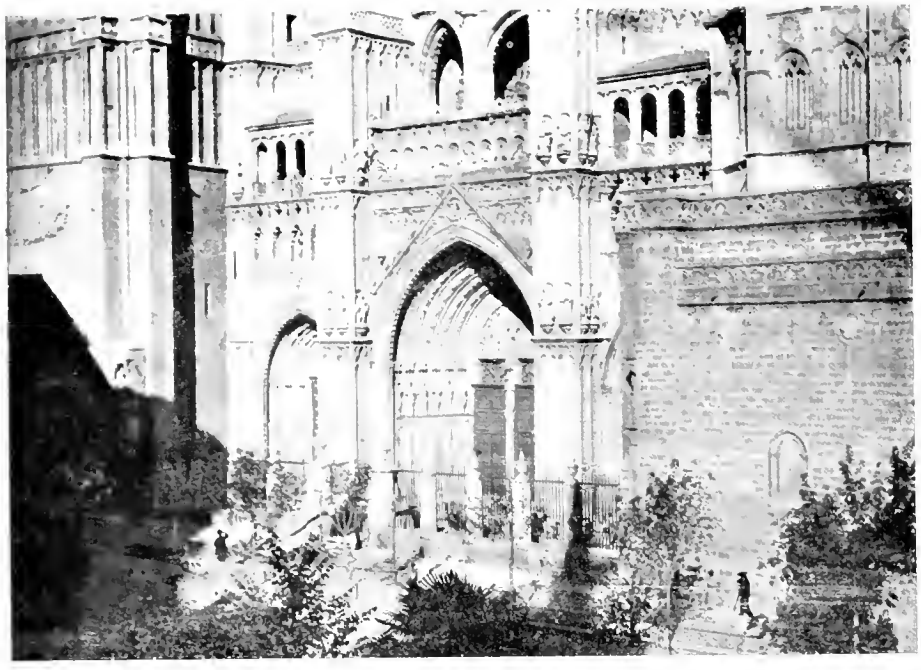
Buena noche! .
Adiós hermosa .
Hasta con Diós .
Gracias amigo .
« De nada ».

Una tempesta di valigie, una *peseta* da pagare e un vento che comanda e spadroneggia violento per tutta la piazza. Dev'essere il sommo d'una collina: si sente scrosciare il fiume a' suoi piedi e un abbaiare di cani lontanissimo. Quasi ogni lume è spento: le stelle brillano in fondo a una calle rapidissima, tagliata come un bastione. La diligenza se ne va, vuota, alleggerita, al passo, straccamente: io rimango solo colle mie elucubrazioni romantiche, le mie fantasie e le mie dannate valigie nel mezzo di questa piazza irregolare coronata di portici. Un martellio di campane segna i tocchi della mezzanotte, e la voce piove di tanto in alto che dà l'illusione di venir dal cielo, e si libra con un volo così solenne che nessun dubbio è possibile: dev'esser la voce della cattedrale. Mentre gironzolo alla ricerca d'una *posada*, d'una *fonda*, d'un Grand Hôtel, d'un caravanserraglio (dacchè siamo in terra araba), di qualche umile e modesta *casa de viajeros* che sappia ospitarmi nella notte già fredda; le dodici ribattono inascoltate sulla città che dorme e un cagnaccio randagio mi contempla filosoficamente, considerando forse la somiglianza dei nostri destini.

* * *

La città ha ancora un aspetto forte, secco, robusto che l'assomiglia allo scheletro di una macchina guerresca, e le casette chiare che preludiano la vivacità frivola e galante delle vie sivigliane, e i parlatorii dei conventi; i *miradores* dei palagi, dei collegi, degli ospizi; i muricelli scialbi che racchiudono i piccoli giardini saettati dal sole, par che debbano ad un tratto, per un segnale, armarsi e vestire l'armatura: e ogni porta, ogni sfogo, ogni corritoio, ogni cortile venir chiuso con una sara-

TOLEDO — PUERTA DEL SOL. (Fot. R. Calzini).



TOLEDO — FACCIATA DELLA CATTEDRALE. (Fot. R. Calzini)

cinesca o con una barricata, e le finestrette dietro cui ridono a giorno i geranii, a notte le bocche

TOLEDO — PUERTA DEL SOL. (Fot. R. Calzini)

tinte di carmino, mutarsi in feritoie, e fulminar giù da ogni angolo schioppettate senza tregua e trasformarsi in un solo scompiglio, rombare d'un solo tuono d'artiglierie, fumare di polveri sparate, di calcinacci sfracassati. Tutto par pronto a tramutare in inferni i gironi calmi della città ora così silenziosa; così silenziosa che il sole sembra fare un suo queto ronzìo piovendo nei vicoli stretti, diradando l'ombra, segnando a caso macchie d'oro e di porpora giù per le pareti delle case e delle chiese. Ogni fiato di vento si muta in un fischiare sommesso, in un fruscìo di gonna: paion anche ostili al silenzio, il grido acuto del rivendugliolo di « *agua* » e d' *orchata* » e l'« harri » e lo scalpito d'un monello, che guida su per i ripidi selciati l'asinello, carico nelle due bisaccie pendenti, di *naranjos* o di *sandias*. Le vie di Toledo son belle per i contrasti violenti della loro fisonomia, l'apparizione terrifica d'una muraglia emergente a fior di terra disperata di morire, la visione d'un arco moresco soffocato o corrotto, vanisce d'improvviso, è obliata per la gaiezza d'una stradetta tutta nuova, tutta fresca, solitaria, perduta; mistero di giardini raccolti, di zampilli e di sospiri sussurranti, secondo l'uso d'Oriente, al di là delle griglie chinse, delle porte chiuse.

Rammento un'impressione che provai di primo mattino; dalla sacrestia di un convento, traverso una fitta grata di legno imposta alla curiosità dei viandanti usciva un cantar leggero, melanconioso

un poco come un tubar di colombe nella mezza notte: così fresco, argentino, che s'indovinava di novizie: parean voci che per la prima volta cantassero, certa incertezza nella loro modulazione le faceva più affascinanti: s'accompagnavano sur un armonium che zoppicava assai assai (vecchio come era!) nel seguirle, sì che il tono basso dello stru-

TOLEDO - PUERTA DE LOS LEONES.

mento casalingo si sentiva superato in ogni pausa da qualche voce più acuta. La bellissima strofa popolaresca:

« La virgen quisó sentarse
al abrigo de un olivo
y las hojas se volvieron
a ver el recien nacido »

(La vergine si sedette all'ombra d'un olivo e tutte le foglie s'arrovesciarono a vedere l'infante) pareva munita pel suo volo di nuove candide penne. La fisonomia consueta di Toledo era ben lontana: la terribilità delle vicende storiche che travagliarono la sua vita, la vicenda delle nubi e dei venti in continua guerra nel suo cielo, la tragedia dei fantasmi chiusi nelle sue mura dal pittore e dal drammaturgo (il Greco e Lope de Vega) scomparivano umiliate da quella discreta armonia.

E Toledo sarebbe moresca, sarebbe indimenticabile per la sua anima araba, se la più gloriosa cattedrale gotica di tutta la Spagna non valesse a rammentare l'epopea dei suoi vescovi terribili da i Rodrigo, i Fonseca agli Ximenes, e non segnasse il punto della penisola donde la voce comandò profetica ai due Re Cattolici la conquista di Granata. I Toledani sono anzi tra i più fervidi cattolici della Spagna: ed una pia leggenda sembra tradurre in simbolo questa tenacità virente della loro fede. I Visigoti sepolti da secoli colle loro auree corone e le loro barbare glorie avevan ceduta la dominazione di Toledo agli Arabi che vi avevano importata la loro religione e i loro costumi, finchè Alfonso VI di Castiglia l'espugnava coll'aiuto del Cid e vi entrava trionfatore. Il cavallo sul quale l'eroe cristiano entrò fra il delirio delle turbe nella città riconquistata agli infedeli, s'inginocchiò ad un tratto innanzi ad una piccola e modesta moschea che in minime proporzioni rammenta la sua più gran sorella di Cordoba, ed ecco, abbattuto un muro, apparirgli un crocifisso illuminato da una tenue lampada rimasta accesa miracolosamente dall'epoca dei Visigoti.

La piccola moschea mutata in una chiesetta, fu detta del « Cristo de la Luz »; ma la tenue fiamma, moltiplicata e vampante, illumina mirabilmente i marmi, i ferri ageminati d'argento, le vetrate dipinte « a fuego », le tarsie e gl'intagli della cattedrale gotica. La cattedrale all'esterno è tutta asserragliata da case e da catapecchie che ne deformano la linea: se ne concepisce l'enormità, perchè di strada in strada si può seguire all'intorno la sua mole senza riuscir mai ad isolarla idealmente od a misurarla nella sua vastità. Ugualmente non si può nè riassumere, nè accennare fuggevolmente la ricchezza innumerabile di quadri, di sculture, di ceselli preziosi, che adornano la sua Sala Capitular, le sue cappelle, la sua Capilla Real: anche il vento delle infinite rivoluzioni e della bufera napoleonica ha rispettato il capolavoro gotico « che non mosse collo nè piegò sua costa » come l'eroe dantesco.

* * *

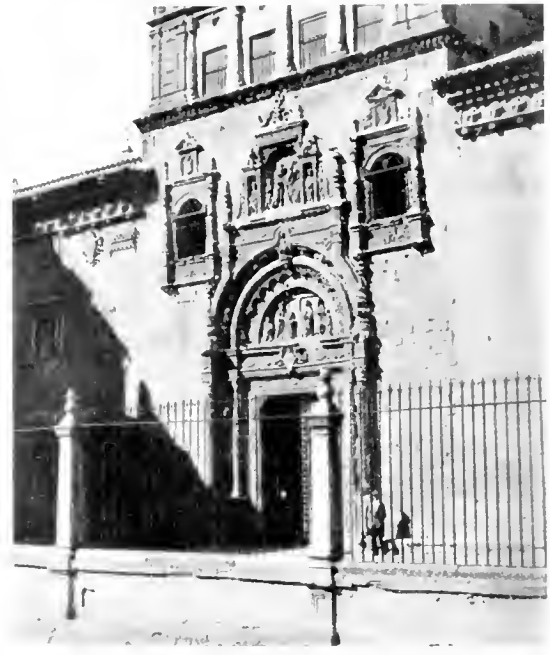
Io credo che nessun popolo, nemmeno l'italiano per Dante e l'inglese per Shakespeare, nutra l'adorazione del popolo spagnuolo per Cervantes: non soltanto lapidi, nomi, aneddoti, segnano passo passo per la penisola iberica la vita del grande scrittore, ma l'ammirazione popolare si è rivolta anche all'eroico don Quijote: ha ricercato con devozione parentale tutti i luoghi fatti celebri dalle sue imprese cavalleresche, li segna a dito, ne intitola osterie e teatri, piazze e contrade. E questo amore è tanto più meraviglioso se si considera, che i due tipi immortalati dal Cervantes sono la caricatura dell'indole spagnuola.

La calle che a Toledo prende nome da Miguel

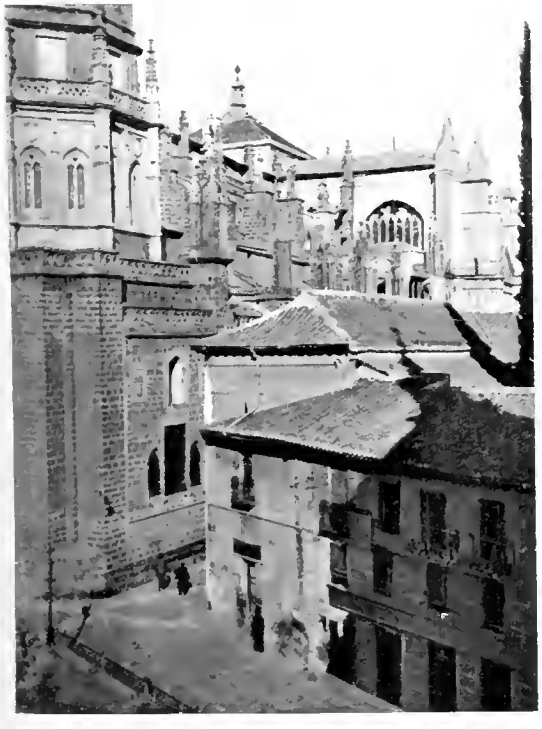
Cervantes Saavedra, è ripida e stretta, dalla piazza dello Zocodover scende, quasi a strapiombo, verso il Ponte dell'Alcántara: è rustica, disselciata, polverosa, ma reca da un lato un capolavoro e in taccia ha l'apparizione scabra e desolata della costiera di S. Bernardo a tratti oscurata dalle nubi che passano. Lo scroscio del Tajo giunge dal fondo della ciclopica ferita squarciata nel cuore del monte, come l'ansito faticoso d'un mostro imprigionato.

Il capolavoro è l'Ospedale di S.ta Cruz: dell'antico edifizio che Enrico d'Egas eresse sulla pianta d'una croce di Malta per il cardinal Pedro de Mendoza le ingiurie del tempo e degli uomini non hanno risparmiato che la facciata: un fine lavoro in « piedra blanca de la Rosa » che la vecchiezza ha dorato appena qua e là, e che il sole vivifica rendendola tutta rosea e fin trasparente come se fosse d'alabastro. Nel timpano della porta centrale il piissimo fondatore è figurato nell'atto d'adorar la croce, inginocchiato, tra San Pietro e Santa Elena.

Un po' prima d'arrivare all'Ospedale di S.ta Cruz voltando in un vicolo cieco si perviene a una portaccia fosca e losca che si apre sur un sucido cortilaccio. È la « Posada de la Sangre » (del Sangue) immortalata da Cervantes quando sostò a



TOLEDO — FACCIATA DELL'OSPEDALE DI SANTA CRUZ.
(Fot. R. Calzini)



TOLEDO — LATO DELLA CATTEDRALE.
(Fot. R. Calzini).

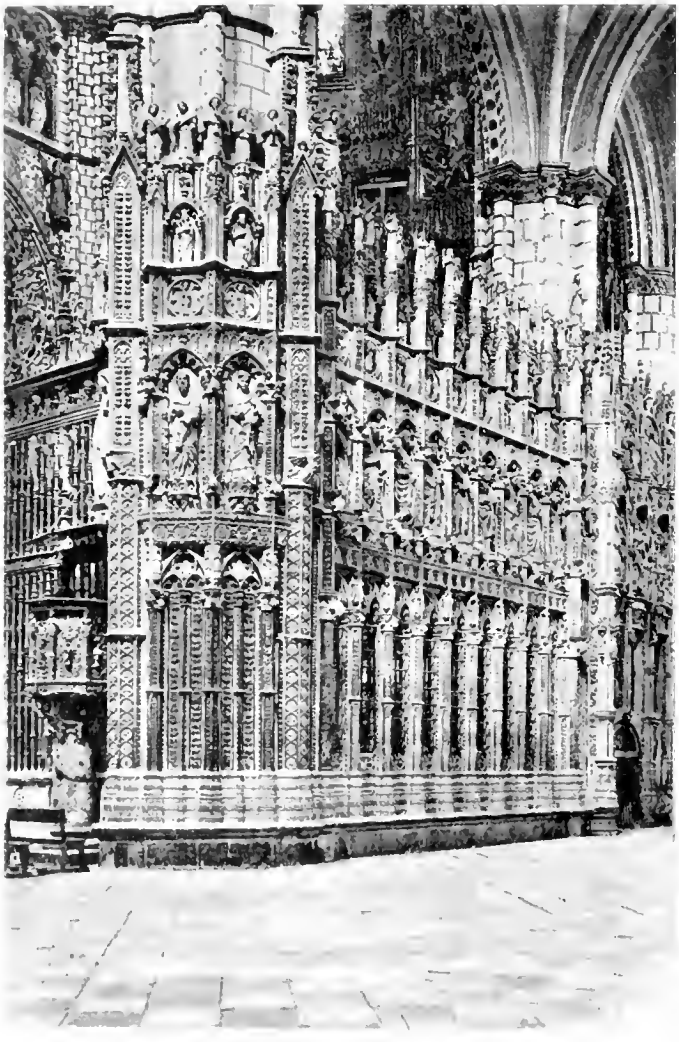
scrivervi la « Illustre fregona ». Poche cose furon mosse e mutate nell'antica « Posada »; vi è una volgare corte rettangola contornata da un portico: le colonnine brunite dal sudiciume forse più che dal tempo son levigate e corrose dal continuo struscio: gli anni, gli urti dei carri, i cozzi colle gran ruote, hanno smozzicato e rosicchiato i loro basamenti e per un miracolo d'equilibrio sorreggono sui capitelli incrinati l'armatura d'un tarlato e marcito ballatoio che ricorre per tre pareti della casa. Cervantes pare abitasse appunto una delle camere che danno sul ballatoio.

La cucina è al piano terreno, in fondo: dalla scardinata portaccia esce un fumo di olio fritto e un odore acre d'aglio: tutta la corte ne è pervasa: alla vasca monolitica poggiata in un angolo del cortile s'abbeverano rumorosamente i cavalli, volgendo ad ogni sorso le lunghe, ossute teste stanche e scrollando le sonagliere: di sotto il portico sporgono i timoni dei carri ed i basti disciolti.

Il *comedor* è una buia stanza a sinistra dell'ingresso, pavimentata a dadi rossi e bianchi, illuminata da lampadaccie ad olio che il *posadero* ciondola ogni tanto perchè si rattizzino: è affollato di carrettieri: l'acciottolio dei piatti alterna il suo dialogo con quello dei carradori adunati: una megera gitana esce dalla stamberga e s'offre di dirmi la ventura; ma la conoscenza del futuro toglierebbe ogni ragione di vivere nel presente; e la vecchia

d'altronde ha un'apparenza così poco profetica! Credo che offra anche altre cose!

L'altra casa illustre di Toledo è la casa detta del Greco. Maurizio Barrès diede recentemente alle stampe, in collaborazione con un critico d'arte, un libro nutrito assai di fantasia che reca il titolo sibillino « Greco ou le secret de Toledo » nel quale la misteriosa vita del pittore toledano è rievocata con efficacia e paragonata con genialità alla vita della città che lo ospitò per moltissimi anni e che serba imprigionato non solo il suo spirito, ma anche il suo capolavoro: « L'interramento del conte Orgaz », miscuglio tragico di umano e di divino, di vita e di morte, rinchiuso come a fatica nella chiesa di S. Tomé. La casa del Greco sorge poco lontano, nei pressi di Santa Maria La Blanca e di S. Juan de los Reyes, panteon predestinato dei Re Cattolici quando ancora sembrava folle il pensiero di poter avere la tomba in una cattedrale cattolica, in Granata ripresa al dominio dei Mori.



TOLEDO — INTERNO DELLA CATTEDRALE.

La casa del Greco racchiude in bell'ordine alcune copie delle opere del Maestro adunate con vigile amore da chi ha restaurata la casa e l'ha apprestata con fine gusto anche nei più minuti dettagli di decorazione e d'ammobigliamento.

TOLEDO — CASA DEL GRECO. (Fot. R. Calzini).

Questa parte di Toledo è la più aspra e ferrigna: il Tajo è varcato dal Ponte di S. Martino, men celebre ma più miracoloso forse dell'altro di Alcántara: le sue due teste robustissime e massiccie paion pronte a dar di cozzo con tutta un'armata: non hanno nè incrinature nè breccie nella loro compagine che gli anni e le avversità son venuti saldando e indurando. Le lor strette gole sembra

TOLEDO — INTERNO DELLA CASA DEL GRECO.

TOLEDO — PUERTA DEL CAMBRON

squame là dove muoiono i gorghi; all'in giù della corrente si specchiano capovolte le immagini dei pioppi che s'avviano tentennando lungo le rive come muti seguaci d'un corteo senza fine: a mezzo il filo della corrente il dorso emerso d'un isolotto sembra un'enorme chiatta all'àncora. Le forme delle cose assumono alla luce lunare vaste ma indecise e vaghe proporzioni: la luna pende sull'Alcázar che innasta le quattro torri massiccie come alabarde di saraceni in scolta: la costellazione della libra tramonta dietro l'altro castello, quello ch'è annidato al di là del Tajo sulla nuda roccia: il diruto castello di S. Servando.

La collina toledana, se non fosse punteggiata di lumicini che oscillano tra il fogliame e segnano svolta a svolta il tracciato della strada, si direbbe disabitata, tanto è mutola e torva. Dove l'opera degli uomini s'inizii, dove termini il travaglio aspro della natura non si discerne: nella notte tutto sembra tagliato in enormi balze, scolpito a rilievi colossali dalla forza e dall'arte di un ciclope. Lo stesso ponte sublime che varca d'un sol passo colla meraviglia dell'arco il baratro profondo, s'incastra con tale tenacità fra roccia e roccia, fra pietra e pietra, che si direbbe tratto tutto dal vivo.

L'Arrabal de Antequera, l'Arrabal de Covachuelas, l'Arrabal de Santiago, i quartieri separati dalla

attendano solo un segno per chiudersi con saracinesche. Quando io lo vidi, il meriggio lo colpiva a piombo: al di là appariva la mole di S. Juan de los Reyes leggiadra ed aerea pur tra l'ingabbiatura arborea in cui la sua facciata è costretta a scopo di restauro, e le mura di un convento cieche e tetre come prigioni di fortezze.

Il luogo qui, pure adattandosi alla sua destinazione pacifica, ha conservato l'aspetto d'un terreno forte e munito; merlature, torrioni, sproni di mattone, ossami di bastioni diroccati, emergono tra l'affollarsi delle architetture moderne fino alla Puerta del Cambrón sporgente dalle acacie coi suoi quattro pinnacoli rossastri. Toledo appar pittoresca ed altera come Segovia, la patria del Gran Buscon: la stessa gioia di sole, la stessa guerra del vento che solleva da tutt'attorno alle mura continui stormi di polvere come fumi d'incendii, e accumula all'orizzonte nuvole su nuvole quasi fosse un gigante intento ad erigere per castigo o per gioco una costruzione infinita.

* * *

È novilunio avanzato: il biancore argenteo della luna falcata smalta di lucentezza madreperlacea tutta la collina di Toledo: ombre azzurre di palazzi, di torricelle, di case, di muraglie, s'allungano e muoiono nella più ampia bianchezza: il profilo del Ponte dell'Alcántara trema sullo specchio latteo del Tajo segnato di riflessi abbaglianti come di

TOLEDO — EL CRISTO DE LA LUZ.

città, sperduti nella *vega*, attorno ad una chiesa o ad una fortezza, scintillano di luci vigilanti sopra le case addormentate, sopra le vie deserte.

Soffia un vento freddo, umido, autunnale: reca un odor rustico di stoppie, di canape macerante, di campagne arate che respirano la rugiada per le ferite dei solchi freschi. Pochi rumori, ma resi chiari e lenti dal silenzio: l'ore che battono a Santiago, che ribattono a San Juan de la Penitencia, che muoiono a San Lorenzo. Le campane della cattedrale son troppo lontane; la voce non mi può arrivare: il Tajo scroscia infinitamente traendo un rotar di macigni nel fondo della sua corrente. Ogni tanto il fruscio d'un gorgo che si discioglie singhiozza tragicamente come se qualcuno dentro vi annegasse, ed i mulini moreschi van macinando, nella vacuità delle camere affondate e sgretolate, il destino della loro distruzione.

Sentirò questa sera ancora il passo del *sereno* e l'« Ave Maria purissima! » che accompagna nella notte l'annuncio del numero delle ore? Ma dov'è la Spagna delle nacchere e delle chitarre? Cosa resta di spagnuolo in questa cupa città che alle dieci ore di notte dorme da cima a fondo? Qualche voce vitale si vorrebbe sentire: un flauto che piangesse, una chitarra che sospirasse, una canzone araba che venisse dal di dentro di una stuoia tesa. Le due religioni, le due razze che nella giornata paiono acquetate e confuse dal gran sole in uno stesso sonno, si levano una di contro all'altra nella notte, minacciose e tormentate. I secoli non han saputo sminuire la barriera di morti che sta fra l'ultimo minareto della moschea e la prima pietra della cattedrale. Ah, vecchia Toledo, l'ora della tua vita nuova non è per anco venuta! invano la calce e lo stucco han tentato di rinsaldare le labbra delle tue ferite: tu rimani un polveroso sepolcro! la tua pacifica vita borghese s'annida come un'erba sterile e parassitaria fra pietra e pietra.

* * *

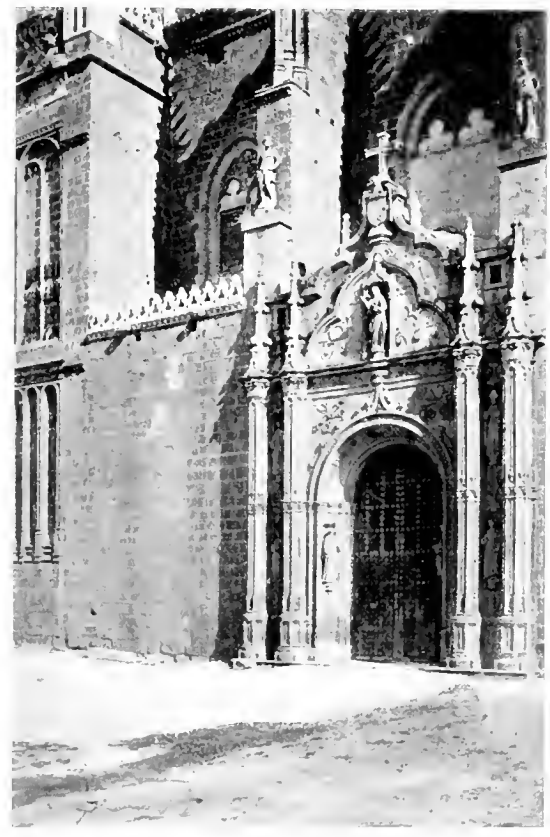
C'è qualcosa nell'aria che muta per un attimo la fisonomia della notte: viene d'oltre il ponte: è un tremito di suoni che ritornano ora ad ora più prossimi e più distinti: è una sinfonia pastorale: sono i campani di un gregge che *trashuma*: appaiono le prime pecore in co' del ponte, s'addensano all'imbocco: si distingue anche lo scalpiccio frettoloso e qualche belato, i dorsi lanuti sotto gli sprazzi delle lampade appaiono alternatamente scuri e chiari come scaglie d'una serpe enorme: passano, passano a centinaia, s'allontanano: il rumor dei campani si perde mozzato di colpo da una svolta della strada, ma dura un po' nell'orecchio per suggestione.

Ultimo rimane il vento furibondo che si scaglia come un esercito in armi contro le mura incrollabili.

* * *

Due città conosco d'Europa nelle cui notti il cielo stellato sembra più adorabile e divino, due città morte e taciturne.

Dal giorno in cui videro spegnersi il loro destino imperiale si mutarono in immensi sepolcri grigi, pressochè disabitati, e serbarono nascosto nell'interno, della sua moschea l'una, delle sue basiliche l'altra, un mirabile prezioso diadema scin-



TOLEDO — FACCIATA DI SAN JUAN DE LOS REYES.

tillante d'oro. Cordoba e Ravenna, paiono illuminate ancora dai riflessi del loro tramonto storico.

Cordoba è forse l'unica città di Spagna dove regni veramente il silenzio: una delle pochissime in cui la vita moderna è schiacciata dai fantasmi di quel che vi è morto in antico. Le città spagnuole son animate da una vivacità meridionale, da un identico frastuono, da un rimescolìo vario di signori e di plebei che sembrano accomunati in un unico desiderio di obliosa allegrezza: i caffè rigurgitano di popolani, i circoli, i club allineano davanti alle porte dei loro locali gli sfaccendati e i maldicenti: erbolari, rivenduglioli, acquaioli, cion-

TOLEDO — CASTELLO DI S. SERVANDO.
(Fot. R. Calzini).

dolano da porta a porta richiamando alla compera colle loro grida caratteristiche; gli asinelli e i muletti riempiono col calpestio sonoro le calli più remote e nugoli di ragazzetti vi perseguitano, armati di spazzole, di lucido e di cassetta, decisi a *limpiar* le vostre *botas* ad ogni costo, mentre i rivenditori di giornali s'affannano ad urlare le ultime imprese dei soldati del Rey contro los moros.... » E' insomma la Spagna moderna, già assai civile nella veste e nell'apparenza, ancora un po' barbara sotto la vernice della sua modernità. L'animazione della Rambla di Barcellona, della Puerta del Sol di Madrid, della Sierpes di Siviglia vale a farvi comprendere che pur nella sua meschinità la vita nuova ha cancellato l'orme dell'antica.

Ma Cordoba no: è desolata e silenziosa, oppressa dalla sua storia di dedizione e di conquista come da una cappa di malinconia. Invano generazioni e generazioni hanno stroncato, diroccato, trasformato, raso al suolo quanto poteva rammentare la primitiva origine gloriosa: invano la civetteria delle case s'è azzimata di quei chiari colori, gialli, rosei, azzurrini (quanto simili agli abiti delle zitelle in un ballo di provincia!) che formano la gioia delle vie di Siviglia. Camminando sul meriggio per le calli vi sentite attristati dal silenzio vuoto, affocati dall'arsura che ferisce a piombo le straducce disselciate e polverose: le grida degli acquaioli si fanno man mano rauche, rade, finchè tutte muoiono attenuate od estinte, quasichè lo stesso gridatore stesse in ascolto e raccogliesse nel vento strane voci lontane e in sè stesso il pianto d'una sopita e vogliosa melanconia. In una piazza ampia,

TOLEDO — PONTE S. MARTINO. (Fot. R. Calzini).

VEDUTA DI CORDOBA E DEL GUADALQUIVIR. (Fot. R. Calzini).

deserta, sentite scattare a misurati intervalli una molla, battere regolarmente un martelletto; e pensereste ch'esso provenisse da un meccanismo d'orologio se non vi si unisse ognitanto il soffiare bolso e il nitrito flebile d'un cavallo: è un vecchio cavallo cieco che cammina, cammina sotto il sole infernale girando la ruota d'una noria, portando il refrigerio dell'acqua alle aiuole arse di un mirabile giardino, uno di quei giardini disordinati, caotici, esuberanti, che all'estero amiamo per le pitture di Santiago Rusiñol.

E così, involontariamente, preoccupati da un che di meditabondo steso come un velario invisibile a mezz'aria, oppostamente premuti dal desiderio di cercare il cuore di questa obliata tomba d'una civiltà, e dal timore di scoprire ogni cosa morta, di provare in conspetto alle sue rovine immortali una delusione od una subita paura, si cammina, si cammina portati da una corrente inafferrabile, di strada in strada, di piazza in piazza, sempre tra lo stesso polveroso deserto di selciati arsi e di mura accecanti di bianchezza e si arriva alla Puerta del Puente, il barocco arco dorico che all'epoca di Filippo II fu costrutto dove sorgeva una porta araba: Bib-al kantara. Nel sommo dell'arco stan scolpiti due paggi in atto di reggere l'imperiale blasone: è l'unico segno che sopravvive ad una decadenza che ha miseramente rovinato le quattro colonne doriche e il cornicione dell'arco. Al di là del ponte, la Calahorra, una massiccia costruzione

CORDOBA — IL PONTE SUL GUADALQUIVIR (IN FONDO LA MOSCHEA). (Fot. R. Calzini).

CORDOBA — L'ARCO DI TRIONFO DI FILIPPO II.
(Fot. R. Calzini).

araba rimasta in piedi tetragona ad ogni colpo: il fiume passa fra l'uno e l'altro dei due trofei calmo, impassibile, uguagliatore.

Le rive, solitarie e pantanose, perpetuano senza fine l'uniformità delle linee orizzontali, in una tinta pallida e cinericcia: anche il poco verde di qualche viale periferico e d'alcuni cipressi che svettano tra i bastioni crollati dell'Alcázar e di alcuni leandri ch'escono dalla sbrecciatura d'un giardino, è scolorito dal biancore dominante: il sole non brilla nel sereno, la sua luce scompare dietro un velario di nebbia simile ad un vapore incandescente: è come una rovente cappa metallica imposta sulla città degli Omniadi. E il fabbricato colossale della Moschea s'eleva fra tutta l'altra bassura imponendole da solo un suggello d'eternità: l'enorme creatura incastrata nel cuore della città dormente basta a consacrarla: appare da lungi tozza, fulva, accosciata come una leonessa, appena snellita ad un tratto e inaspettatamente dalla bizzarra torre campanaria, fusione di due architetture, come tutta la Spagna è la fusione di due razze, linea graziosa che preannuncia la più celebre mole della Giralda di Siviglia.

La grandiosità del profilo è accresciuta dal Guadalquivir: il regale fiume di Spagna non ha qui l'industre ed attiva apparenza che lo fa caratteristico a Siviglia dove, affollato di chiglie, riflette fra gl'intrichi del sartiame e degli alberi un divino cielo azzurro e la bizzarria della torre dell'Oro. A Cordoba la sua lentezza gli attribuisce l'aspetto di un'enorme forza sopita: si svolge in due, in tre curve coll'ampiezza eroica di un « largo » musicale: incontra dapprima taluni mulini moreschi che ogni anno si sfaldano un po' sotto l'impeto, ma crosciano ancora, rinserrando le acque in canali privi di macine, entro camere sfondate, melmose, entro porte divelte e scardinate. Poi livido e giallastro specchia il gran ponte moresco, specchia il profilo monotono della città, ripete, facendola anche più triste, la visione cinerea, la uniforme visione di mattonaccio giallo e la massa delle nubi che sopra incombono calde e pesanti.

S'abbatte dopo il ponte contro altri mulini moreschi: diroccate catapecchie già inghiottite fino alla cintola che paion lì lì per scomparire, fiotta contro un isolotto selvatico, specchia, allegrandosi per poco, il rimescolio candido d'un lavatoio, riprende il suo cammino lentissimo in mezzo alla pianura che dinnanzi gli si apre squallida, desolata, pallida del suo stesso livore. Le greggia che brucano lungo le rive hanno un color terreo; di lontano somigliano dune in movimento: una capra adagio sbranca: s'avvicina all'acqua, riguarda, belando timidamente, la corrente che passa, s'abbevera: due gabbiani s'alzan di scatto, filan via senza gemere con un lento battito d'ali: e intanto passano in fila sulla strada gli asinelli carichi di ghiaia, passano entro un nugolo di polvere che scompare con loro, e col suono fastidioso, troppo vivace ed allegro in tanta calma sciroccale, delle sonagliere tinnule.

A Cordoba si va per visitare quanto della celeberrima Moschea hanno lasciato intatto i Cristiani dall'anno 1236, in cui si sono insediati signori e padroni della città degli Almoravidi, ad oggi. La sua distruzione è andata per vero diminuendo: dopo la sacrilega manomissione di Herman Ruiz che vi

CORDOBA — LA MOSCHEA VISTA DA UN LATO.
(Fot. R. Calzini).

ha costruito nel mezzo a tutto dispettto di Allah una solenne navata gotica; la follia distruggitrice si è andata un poco acquetando, è succeduta ai giorni nostri una ambizione fin eccessiva e ad ogni modo tardiva, di liberarla dalle deturpazioni e dalle deformazioni. Appena varcato il limitare della Puerta del Perdon ci si ritrova nell'immenso *patio* piantato d'aranci e di palme; l'edificio appare nella sua caotica trasformazione: una fila d'archi murati; sopra, il corpo della cattedrale cattolica, tozza esteriormente e disaggraziata, appesantisce bruscamente colla mole della maggior navata la linea che s'intravede, più bassa e regolare, del tetto originario della Moschea.

In origine tutti gli archi sboccavano liberi, al più coperti di tappeti o di stuoie, nel *patio*: i colonnati interni del tempio perpetuavano un poco l'aggraziata curva dei tronchi degli alberelli frutti-d'oro, il tempio respirava in certo modo il profumo che veniva dal di fuori: sul confine tra il fabbricato e il giardino c'era una zona di luce intermedia che non era già più il bel verde smeraldo dell'aranceto; le macchie calde che nell'interno fra i tappeti preziosi ponevano i chiarori delle lampade, all'esterno eran segnate dalle arancie più mature, gli archi snelli e molteplici avevano il loro modello, di fuori, nel fogliame delle palme: il tempio comunicava più liberamente colla vita esteriore, pure essendone allontanato dalla queta atmosfera piena di brividi di foglie, di risa d'acque e di scrosci di zampilli, che ancora oggi s'offre al viaggiatore che entra e subito lo percuote di stupore. Per quanto sopra la *Puerta de las Palmas* od *Arco de las Benediciones*, sia scolpita in buon stile della rinascenza l'annunciazione dell'arcangelo alla vergine cristiana e per quanto appaiano chiaramente incise le evangeliche parole « Ave gratia plena » ed « Ecce ancilla domini », pure subito s'avverte che in questo luogo la religione cattolica apostolica romana appare come un'intrusa. Chi si è sentito commovere nei calmi silenzi della Basilica Francescana d'Assisi, chi si è prosternato innanzi alla meraviglia delle cattedrali gotiche francesi, nate l'una e l'altre veramente ed unicamente per la religione di Cristo, nutrite di fede d'umiltà e di passione come i sacri libri donde trassero l'origine, non può non avvertire lo stridore di questo orribile miscuglio che accoppiò violentemente allo scheletro d'un tempio mussulmano i riti e l'estetica della religione cattolica.

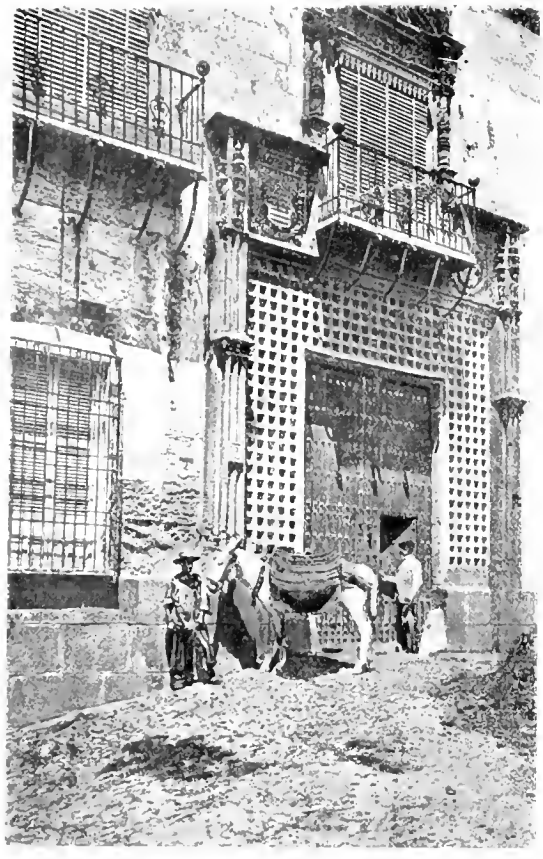
Radere al suolo la gloriosa Moschea e radicare nelle sue fondamenta inceuerite una mole spettacolosa come quella della cattedrale di Siviglia o di Burgos sarebbe stato vandalico; ma logico e artisticamente preferibile a questo mezzo termine che ci induce il rimpianto della bellezza distrutta senza compensarci colla visione d'una bellezza nuova. La religione, la più grande ispiratrice dell'arte, non ammette, qualunque sia il nuovo getto, innesto con altre: lo spirito cattolico era agli anni di Carlo V

CORDOBA — TIPI FEMMINILI

remico come non mai nè prima nè dopo degli infedeli, ed armato di sottile odio e d'ostinato livore settario, contro gli eretici.

Come non sorse nella mente degli eccellentissimi inquisitori il dubbio che un giorno si sarebbe pensato nella visione della Moschea di Cordoba, che vincitrice durava pur sempre ad essere la fede dell'Islam e non quella di Roma? Così mutilata e corrotta com'è ai nostri giorni, la Moschea impressiona per l'enormità delle sue dimensioni e per i pochi avanzi di decorazione policroma di mosaico conservati nel Mihrab. Lo scintillio pieno di fuoco delle pareti è solo paragonabile ai prodigi della stess'arte conservati nelle basiliche ravennati e specialmente in San Vitale: ma la loro origine orientale e bizantina s'assimila con maggior rispondenza a questo stile che non a quello delle prime basiliche cristiane.

Se anche la cattedrale cristiana, invasata in mezzo alla selva di colonne e d'archi puramente moreschi fosse riuscita un capolavoro, stonerebbe, tanto l'ambiente le è ostile. Carlo V, colpevole a sua volta di distruzioni e di rimaneggiamenti nel palazzo



CORDOBA — PALAZZO DEL MARQUES DE LA FUENSANTA.

dell'Alhambra in Granata, avrebbe detto melanconicamente ai sacerdoti del capitolo che gli mostravano con ammirazione la cattedrale cristiana compinta: « Voi avete costruita una cosa che si può ritrovare dovunque, ma avete distrutto un capolavoro che non aveva uguali nel mondo ». Valga l'imperiale rampogna, a risparmiare quanto è stato rispettato dal tempo e dagli uomini!

* * *

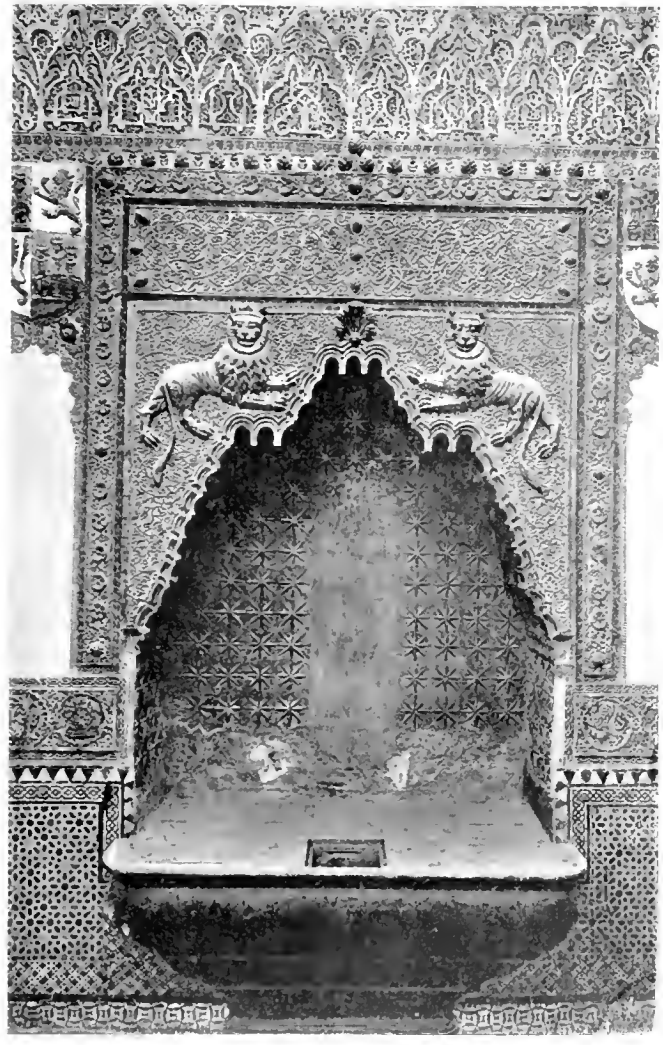
Quasi tutta la notte gironzolai per le vie di Cordoba in caccia di fantasmi e di sogni. Anche il mio desiderio romantico fu alla fine soddisfatto, dacchè potei vedere i singolari convegni amorosi alla *reja*: più qui che nel cuore dell'Andalusia: in Granata per esempio. Questo modo d'amare è singolarissimo, ha tutta la bellezza d'un uso antico, d'un rito misterioso; riunisce due caratteri diversissimi: la gelosia orientale che serra le donne in casa a somiglianza di schiave e un pudore cristiano, una ipocrisia cattolica. Forse questa voluttà è più raffinata che non paia: il desiderio è acuito e spronato dagli ostacoli stessi che lo dovrebbero frenare: non è soltanto un dialogo che si rinnova ogni sera da una parte all'altra d'un intreccio di ferri battuti, è una mano esangue che sboccia come un fiore di serra sulla scorza rude e rossigna delle sbarre attorte, è una bocca che si offre e si nega alle labbra, una forma femminile tanto più desiderata quanto è più imprendibile e lontana. La parola e la voce assumono in questi dialoghi d'amore un valore che hanno completamente perduto nella schermaglia aperta, di motti e di galanterie che usa nei nostri salotti. Una sentimentalità romantica che si crederebbe morta nel nostro secolo, si nutre in questa guisa deliziosamente: il colloquio amoroso serba un profumo ingenuo e primitivo; la passione più volgare assume una grazia elegante, un contorno fantastico. Si comprende come la vita femminile spagnuola sia ancora ben lontana dall'indipendenza delle nostre signore moderne: mi pare che quella delle ragazze non debba avere altre interruzioni alla sua monotonia che le notturne conversazioni alla *reja* col *novio*: esse sono tollerate dal parentado indulgente, quando non addirittura permesse: valgon assai meglio delle

CORDOBA — PUERTA DE LAS PALMAS: INGRESSO PRINCIPALE DELLA MOSCHEA.

conferenze o delle fiere di beneficenza in cui si esibiscono le nostre signorine.

Pensate! l'ombra vellutata attenua i contrasti, i lineamenti, i colori; la lontananza sfuma gesti e contorni, la quiete discreta permette di parlare per via di sospiri e di bisbigli meglio che per parole; mentre l'enorme silenzio sepolcrale che grava tutto intorno serra in un gorgo tragico pensieri e parole interrompendole di pause vuote ed angosciose. Chi non vorrebbe avere in Ispagna un'avventura che fosse assai più e assai meglio d'un *flirt* americano? Di tutti i frutti dell'amore i più mordenti e gustosi sono quelli esotici, cresciuti in altri suoli, sotto altri cieli, hanno un sapore più acre ed invitano con maggior tentazione. L'amore somiglia alla nostalgia: vive di richiami e di raffronti e per questo è instabile.

Cordoba, di notte, è anche più affascinante che in pieno meriggio, non soltanto per questa sua originale fioritura amorosa, ma anche per l'ombra che dissolve le profanazioni e attenua la modernità, per il magnifico mosaico di stelle che il cielo stende sopra le pareti delle sue cupe vie, per le pie lampade che innanzi ai tabernacoli e alle immagini vengono accese reverentemente. Il patrono di Cordoba è l'Arcangelo Raffaele, il simulacro fiammante dell'annunciatore di Dio è scolpito dovunque; sulla riva del Guadalquivir fu eretto in suo onore un barocco trionfo che accumula, attorno ad una colonna di bronzo dorato, statue di santi



CORDOBA - DECORAZIONI NELL'INTERNO DELLA MOSCHEA.

CORDOBA — INTERNO DELLA MOSCHEA.

e simboli d'allegoria come il leone, il cavallo e il palmizio; sul capitello della colonna sorvola l'arcangelo ad ali spiegate colla spada in mano; e perchè non sorgan dubbii sulla veridicità del simulacro un'iscrizione avverte:

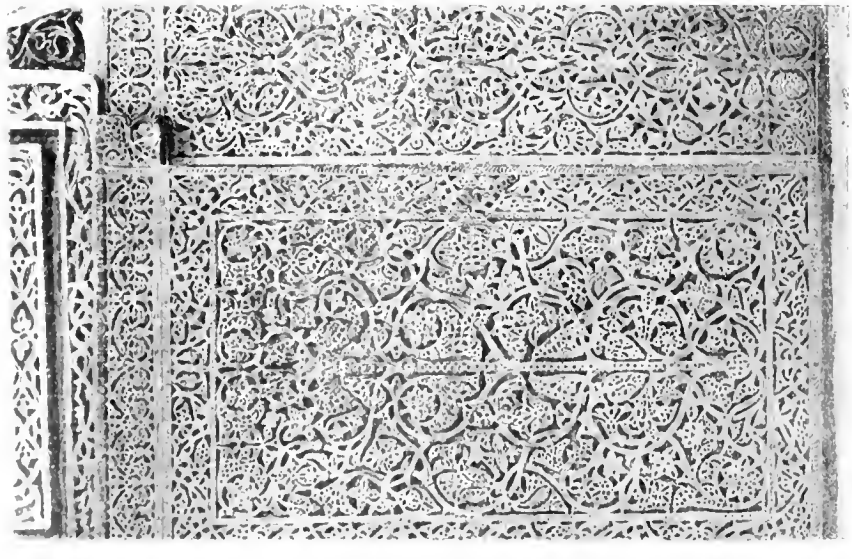
Io te juro
por Jesù Cristo crucificado
Que soy Rafael Angel, à quien
Dios tiene puesto par guarda
d' esta ciudad.

Tabernacoli e cappellette sono addossate anche alle mura esteriori della Moschea: una ne rammento, formata d'una cornice argentea entro cui appariva, chiusa in una custodia di vetro, una statua della Vergine, e sotto, cinque grandi lampade accese oscillanti secondo il vento illuminavano or l'una or l'altra delle parole di una iscrizione: « Si quieres que tu dolor — se convierta en alegria — no pasaras pecador — sin alabar Maria — ». Ai piedi dell'iscrizione una gran vasca rettangolare per abbeverarvi le bestie: somari e cavalli tenuti alla briglia o montati da ragazzetti seminudi empivano il silenzio dei loro scalpiti ferrati e del loro respiro fragoroso.

Anche qui come a Toledo la notte è consacrata dal silenzio. È una tiepida notte plenilunare animata da un vento caldo e profumato in cui si fondono i profumi di tutti i circostanti aranceti, l'odor molle del fiume e della campagna.

Un fico polveroso e contorto allunga sul mio cammino bizzarre ombre palmari: riattraverso il ponte sotto la massiccia quadrata rovina di Calahorra. Cordoba ha ripreso il suo aspetto africano, la divina notte stellata ha suggellate le sue ferite, uguagliate le difformità, cancellate le miserie. Dimesso il velario grigio che nella giornata la faceva giallognola e sporchiccia, la città appare candida, più per la sua bianchezza che per quella del plenilunio imminente. Il cielo in un punto pare un velo che bruci, divien rado rado, s'allarga: è un chiaror vasto che s'arrotonda, si uniforma, prende poco alla volta nel suo cerchio mezzo orizzonte, invade col suo pallore a perdita d'occhio le campagne, segna instabili chiazze argentee sul Guadalquivir e involge gli ulivi santi, le mostruose agavi carnali, i cactus aculeati, in un solo candore.

RAFFAELE CALZINI.



CORDOBA — MOSCHEA. PARTICOLARI DEL MIHRAB.

SALA TRIESTINA.

ESPOSIZIONI ARTISTICHE:
LA II ESPOSIZIONE NAZIONALE D'ARTE A NAPOLI.

FINALMENTE, dopo varie procrastinazioni (e poi si dice che i giovani hanno fretta!) si è inaugurata la II Esposizione Nazionale d'Arte promossa dal Comitato Nazionale Artistico Giovanile con sede a Napoli e filiali in tutta Italia. Non vi maravigli questo fraseggiar di mercatante. La iniziativa dei giovani napoletani è, invece, assai lontana da quel commercialismo che tuttora impera nell'arte contemporanea. Ma è proprio sorta così, come un corpo robusto dalle cento braccia che si tendono per la penisola e, scegliendo il bello dal brutto, abbrancano le opere meritevoli per trasportarle in un unico centro. Veramente, per ora, le braccia sono soltanto una decina: nulla, però, vieta di ritenere che aumenteranno e che, a poco a poco, di anno in anno, le mostre della Giovanile diventino trionfali affermazioni d'Arte. Affermazioni lo sono già. I giovani — ripeto — non è sempre esatto che abbiano fretta e, quando non si fa il passo più lungo della gamba, difficilmente si ruzzola. L'anno scorso la Mostra d'Arte Giovanile fu un tentativo lodevole come tale; oggi lo scopo pare raggiunto: potrà, dovrà migliorarsi, ingrandirsi l'istituzione dei giovani partenopei; ma, intanto, è già una istituzione che si afferma con una linea retta ed io son lieto di averne fatto il vaticinio.

EDGARDO CURCIO — LYDIA

Come già dissi su questo periodico, la caratteristica delle mostre, oltre ad essere una buona volta quella di accogliere soltanto le manifestazioni nazionali dell'Arte e di farla finita con certa pedissequa estaticità per qualunque sgorbio straniero, è anche quella di avere in ogni nostra regione un Sotto-Comitato cui spetta il compito di organizzar la sala della regione stessa. Quest'anno i sotto-comitati sono cresciuti di numero, estendendosi fino alle terre irredente dell'Italia. Ne abbiamo a Roma, a Milano, a Firenze, a Torino, a Venezia,

EDOARDO PANSINI — ALLA FONTE.

a Verona, a Trieste. E, tra i nomi di coloro che li formano, si trovano quelli d'artisti come il Maggi, il Casorati, il Marussig, il Carena, il Dazzi, il Graziosi, l'Arata.

Le diverse sale si sono formate, quindi, con la maggiore serietà di intenti. Accogliendo un'idea suggerita dal collega Angeli, l'Esposizione ha anche qualche mostra *integrante*, vale a dire di opere dovute ad autori non più giovani di età, ma tuttavia giovani abbastanza nell'arte loro. Sicchè la fisonomia d'ogni regione si può dire veramente compiuta.

Negli edifici municipali di Via Tarsia, ottenuti non senza molte difficoltà che l'ardor giovanile e la tenacia dei promotori seppero vincere, la Mostra è stata ordinata con gusto. A colpo d'occhio essa si presenta d'una viva attraenza per motivi decorativi sobrii, per disposizione razionale di quadri e statue. Non colori strideati, non ornati chiassosi, non affastellamento di opere, ma pareti chiare, fregi semplici, spazii che riposano l'occhio. E questo già vuol dire molto.

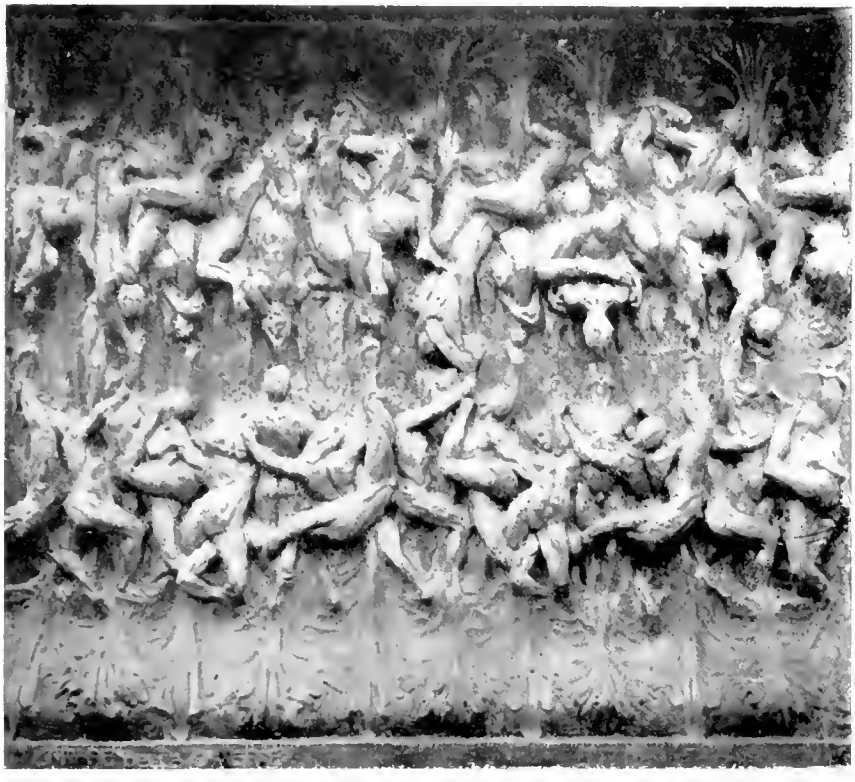
Riguardo al contenuto, se qua e là si notano imitatori del Klimt, dello Anglada e di altri, se non mancano tele e statue mediocri, pur tuttavia i difetti sono assai meno accentuati di quel che non lo siano in ogni mostra italiana d'arte, dove le derivazioni segnano la nota predominante e la paccottiglia immonda.

I NAPOLETANI: Cominciamo dai napoletani. Edoardo Pansini, segretario generale del Comitato, pur

ACHILLE D'ALBORI — A RIMPIATTINO.

attraverso le molte cure che gli dà il suo ufficio, trova modo di compiere ed esporre tre opere, un paesaggio, un gruppo di signore ai giardini, arioso e delicato di colore, e un quadro di pensiero, un'allegoria, *Alla fonte*, ove si vedono alcune donne nude intorno a una fontana zampillante. Le donne, che vanno attraverso tutte le gradazioni dell'età, dalla fanciulletta alla vecchia, cercano di mirarsi nello specchio dell'acqua; ma lo specchio è irrequieto e le sembianze non si riflettono. Pittoricamente il Pansini ha voluto fare degli azzardi di colorazione per tentare di risolvere quei problemi di luce che spetta ai giovani studiare. Egli si è proposto di rendere chiaro il verde — che è un tono nero — contrapponendovi altri colori, per ritrarre l'effetto del sole che tramonta con una luce fredda. La sua è una personalissima pittura a semitoni, che hanno come punto di partenza per le luci il cielo, per le ombre la fontana.

Manfredi Franco, architetto e pittore, nonchè scrittore di cose astruse come lo chiamano scherzosamente gli amici, si palesa anche scultore in un altorilievo singolare: *Gli amori delle caverne,* in cui ha voluto modellare una quantità di corpi ignudi aggrovigliantisi negli spasimi dell'amore. Dobbiamo anche qui essere in piena allegoria, non ostante che, a capirlo, bisogna stentarvi un poco. Si scorgono, infatti, a prima vista, arti scorretti, moncherini e torsi spezzati, teste enormi e fuori posto. E tutto questo insieme sembra che voglia nascere da un intreccio di fogliame. Dal complesso pare un pezzo architettonico. Il fogliame s'allunga, scende, si trasforma in malleolo, in stinco, in gamba; indi la plastica prende forma di corpo; il



MANFREDI FRANCO — GLI AMORI DELLE CAVERNE.

corpo si distende, s'allunga, due braccia si protendono, s'incrociano con due altre braccia femminee che si stringono fortemente; la bocca dell'uomo ha raggiunta quella della donna che si protende dal basso nell'ansietà di baciare l'amante. Il corpo dell'uomo è recinto dagli arti di altre due fanciulle che, gelose, si affannano ad ostacolargli la meta; queste, a loro volta, sono trattenute da nuove consorelle invidiose. E l'idolo che attende giù, impettito, gagliardo, nello sforzo di liberarsi dalle fanciulle che lo avvinghiano, si distende, si allunga, aspettando un bacio d'amore.

Ma quale analogia può esserci fra questa scena e la natura? Partendo dal fogliame (prima manifestazione di vita) che si svolge nello sguscio del bassorilievo, i corpi aggrovigliati fra loro si allun-

GIUSEPPINA GOGLIA — NEVE IN PAESE

GIUSEPPE CASCIARO — LE QUERCE

BRUNO FERRARI — OLIVETO.

gano, si separano, prendono forme di frastagli e di coni. Le parti del corpo umano allora acquistano la forma di coni pendenti od ascendenti; e in tutto ciò sembra di riconoscere la scena fantastica delle grotte umide; il fenomeno degli stalagmiti e stalagtiti. Stalagmiti e stalagtiti che si formano con l'opera perseverante dell'acqua e del tempo. L'acqua trascina con sè, in giù, le molecole calcaree della roccia; le molecole, a poco a poco, si incrostano alle pareti superiori delle rocce, mentre altre, trascinate dall'acqua, cascandovi giù, si accumulano sulla roccia sottostante. Dimodochè ai coni superiori corrispondono inferiormente coni dotati di tendenze antagoniste.

BRUNO FERRARI — CAMINI FUMANTI

I fenomeni delle forze fisiche si comportano come le passioni umane: i due sessi non possono manifestarsi ed esplicarsi se non secondo leggi consimili. Fermato tale concetto, nel bassorilievo del Franco le scorrettezze plastiche, le manchevolezze anatomiche scompaiono, nel senso che sono a posto, sono volute e devono esservi.

NICOLA D'ANTINO — L'ADOLESCENTE.

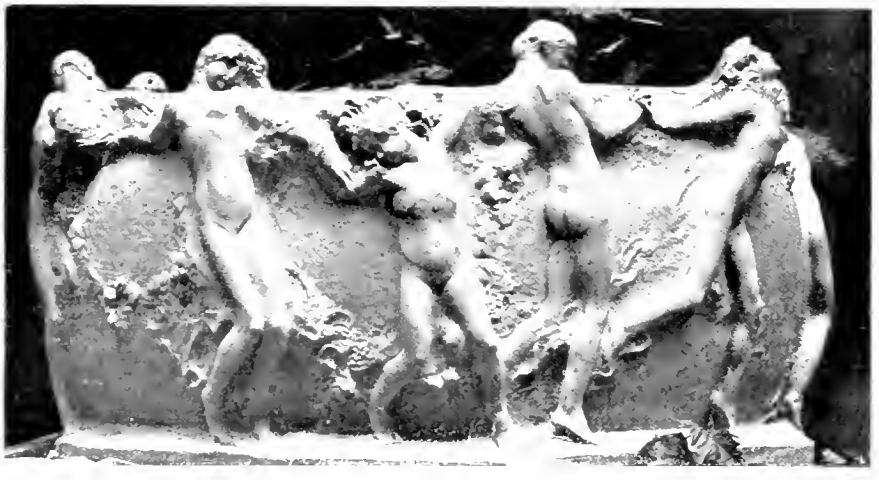
Al Pansini e al Franco si unisce il D'Albore con un simbolismo meno oscuro in una di quelle sue tele che ripetono il motivo a lui caro della sensualità dell'adolescenza. Veramente nell'odierno quadro è più proprio parlare della sensualità della donna matura, poichè in *Effetti di sole* la femmina che s'avvinghia al corpo giovinetto in uno spasimo dei sensi, quasi a voler cogliere il frutto acerbo, ha passata da un pezzo l'età della ragione. *E' il caldo che lo mena* direbbero a Napoli: siamo in agosto, in piena campagna mentre si trebbia, e, come si accendono le bionde messi sotto la sferza solare, si accende il sangue nelle vene dei lavoratori. Anche pittoricamente il D'Albore ha ragione del titolo, poichè, con procedimenti di colorazione personali, vuole rendere la serenità luminosa dell'aria accaldata. Però pittoricamente io gli preferisco un piccolo quadro raffigurante due bimbi in atto di giocare *A rimpiattino,* all'aperto, dietro un albero. E' un quadro di genere, ma veramente pieno di grazia e con qualità di disegno e di colore. Anche Giuseppina Goglia, che è stata, fra i promotori di queste mostre, d'una attività rara per una donna, ha una buona impressione di *Neve in paese* dal bel contrasto fra il vivo colore delle case e la nota bianca della neve che ricopre i tetti e scende a fiocchi immacolati sulle modanature delle finestre.

Trovo, infine, fra i napoletani, due quadri schiettamente personali di Edgardo Curcio: una mezza figura seduta, sopra tutto, *Lydia*, concepiti ed eseguiti con una tecnica non soltanto scevra di imitazione, ma modernissima per freschezza, vitalità, aria, armonia di colore, tecnica foriera di ottimi auspicii per l'avvenire di chi seppe impadronirsene. Noto pure le fini impressioni di paese di Rita Franco, una ben caratterizzata popolana di Napoli di Luca Postiglione, tre caricature di Senio, due *Bagnanti* del Galante e una simpatica composizione del La Bella. Fra i meno giovani veggo nomi cari all'arte italiana: Casciaro con tre pastelli, fra cui una deliziosa *Chiesetta di S. Antonio* (Nusco); Migliaro con una *Carmen* e un nudo di donna; De Sanctis con una *Testa* di donna; Dalbono con due lavori, ma specialmente con la *Porta di bronzo di S. Zeno* (Verona) pieno di suggestione; Cifariello con il noto ma non perciò meno vigoroso busto argenteo del *tenore Caruso.*

I ROMANI: Tra i romani — che hanno la sala più bella — si trovano molti i quali non sono di Roma. Ma non importa: oramai il Mezzogiorno emigra un poco dappertutto e se passano come Quiriti un siciliano (il Camarda), un napoletano (il Cataldi) e un abruzzese (il D'Antino) vuol dir che vivono ed operano all'ombra del cupolone da anni.

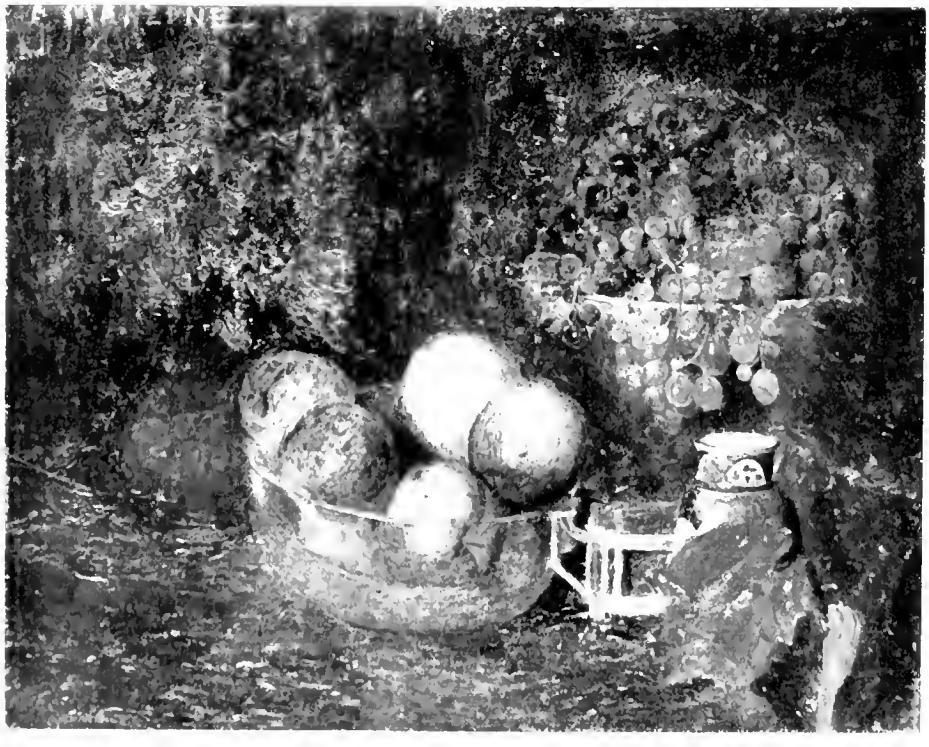
La sala romana ha, questa volta, una maggiore attrattiva dalle mostre personali: ve ne sono quattro: quelle di Grassi, di Ferrari, di D'Antino e di Camarda.

Vittorio Grassi è un artista essenzialmente decorativo. Considerato come tale, egli può dirsi giunto alla sua piena, rigogliosa maturità. I diversi quadri che egli espone sono disegnati solidamente ed attestano un'arte severa che non può essere fiorita se non a traverso una squisita, delicatissima sensibilità di temperamento. Basta guardare le varie impressioni di Castel Sant'Angelo, e la tela ispirata al primo notturno di Chopin (opera IX) di cui rende tutta la raccolta malinconia, per convincersene. Anche Bruno Ferrari, il quale segue in pittura la gloriosa strada tracciatagli dal padre, ha,



ARTURO DAZZI — VASCA DECORATIVA.

UMBERTO COROMALDI — RIPOSO



GIUSEPPE MUNZONI — MELE

nella sua mostra personale, opere di carattere decorativo. Il Ferrari ama la campagna e la riproduce in una serie di fini pastelli colorati. Ma la cosa che di lui mi pare più degna è un quadro ad olio in cui ha voluto ritrarre, raggruppandoli insieme con felice ispirazione, i tetti delle case nell'ora in cui i numerosi camini richiamano col loro fumo leggero gli uomini laboriosi al pasto ristoratore della sera. La mostra personale dello scultore Nicola D'Antino ci pone innanzi a un artista pieno di eleganza e di grazia nell'opera sua multiforme che va dalla figurina slanciata della bella signora, alle teorie di bimbi intenti a strimpellare su ogni sorta di strumenti eterocliti o a raccogliersi per gioco nel caratteristico e grazioso *Giro giro tondo*.

Una ultima mostra personale è quella di Francesco Camarda, giovanissimo pittore cui l'arte serba un avvenire sicuro. Entrato da due anni al Pensionato artistico di Roma, il Camarda ha già nel suo attivo una quantità di opere notevolissime per ariosità e per freschezza di colore. E' un pittore della grazia infantile, della maternità. Pochi sentono l'infanzia come lui la sente e pochi, quindi, la rendono con pari efficacia. Con una colorazione fredda in cui predominano i rosa, gli azzurri e i verdi, egli ritrae, sempre ignudi, giovanetti in moto, ora per rincorrersi, ora per giuocare e abbandonarsi alla gioia intorno a un boccione di vino. In un quadro simbolico, *L'albero fruttifero*, egli ha rappresentata una giovane donna ignuda, stesa sul tronco d'un albero carico di frutta e stringente al seno due bimbi lattanti. Il quadro, d'una allegoria semplice e chiara, è una delle cose più fini del Camarda.

G. MALDARELLI — LA RISATA.

ETTORE BERALDINI — I CIECHI.

Con le mostre personali vi sono in questa sala opere isolate di vari artisti già cari al pubblico italiano, da Umberto Coromaldi, che in un *Riposo* ci dà una di quelle sue magnifiche scene pastorali e in *Dopo il ballo* ritrae il mezzo-busto scollato di una fiorente signora con una pennellata pastosa, ad Aldo Severi, che nel *Ponte del castagno* ci offre una bella impressione di paese; da Arturo Dazzi, che manda un superbo gruppo decorativo in gesso, raffigurante due vitelli vigorosamente modellati mentre irrompono in un campo di grano e sono trattenuti da una

E. PELLEGRINO - TETERICI.

graziosa figura di donna nuda, e una bellissima vasca intorno a cui, con bell'impeto lirico, si profilano a bassorilievo dei magnifici nudi muliebri, ad Amleto Cataldi, che ha egli pure un morbido nudo di donna. Fra i più giovani, poi, emergono Domenico Diano, con un tronco di figura umana in cui è uno studio anatomico veramente forte; Gustavo Martinelli, con un gran *Ritratto di signora* che attesta uno studio profondo dell'anima complessa e nobile della giovane donna dalla cui espressione, infatti, emana un fascino sottile, e Ferruccio Scandellari, che ha una gustosissima *Vecchia barca*, e una deliziosa *Sera di maggio*, opere, entrambe, che rivelano una visione tutta propria e hanno una mirabile tonalità di tinte.

I Toscani: La sala toscana potrebbe essere migliore di quel che non sia. Ma pure ha un eccellente frammento scultoreo, *La Ninfa Io*, di Giuseppe Gronchi, una *Giazzella* in bronzo, modellata da quel profondo scultore animalista che è Sirio Tofanari, e alcune tele tutt'altro che spregevoli. Fra queste, notasene due di Salvino Tofanari: *Nel Parco*, un gruppo di fanciulle che formano tondo tenendosi per mano, e *La novella dell'orco*, raffigurante signore e bambine sedute all'ombra degli alberi ad ascoltar la fantasiosa storia. Entrambe sono grandi e luminose tele, non scevre d'un certo sapore nomelliniano. Tre quadri ha, poi, Ferruccio Maganelli, un divisionista dalle delicate trasparenze di colore. Un originalissimo disegno a colori, *Rissa*, espone Gastone Razzaguta, e parecchi disegni colorati, assai gustosi per la semplicità dei mezzi coi quali sono ottenuti, ha Maria Giuseppe Del Chiappa.

I Piemontesi: Più completa è la sala del Piemonte. Vi campeggia Cesare Maggi con un grande ritratto ad intera figura che, però, pure avendo bella vivacità di colore, non è, certo, all'altezza dei suoi paesaggi. Il Reviglione, che tanto fece parlar di sè all'ultima biennale di Venezia per il ritratto della poetessa Guglielminetti, si presenta qui con alcune pitture di paese molto suggestive per trasparenza di colore. Il Buratti ha, forse, la miglior cosa della sala: un acquerello per illustrazione di *Poesia* del Pascoli, pittura solidissima e veramente gustosa. Una larga macchia, *Nel mercato*, manda Romolo Bernardi, e una tela raffigurante *Mele* ha Giuseppe Munzone, pittore largo, fresco, che potrebbe portare le sue belle qualità verso soggetti di maggiore interesse. Nella sala piemontese vi sono, infine, due mirabili opere di Leonardo Bistolfi: un *Crocefisso*, a bassorilievo, soffuso di intensa spiritualità, e una testa di donna.

I Lombardi: Nella sala lombarda vi sono molte pitture modernissime, vale a dire eseguite con le tecniche più avanzate. I diversi notturni di Baldassare Longoni emergono per efficacia e mostrano il valore del divisionismo quando è bene inteso. Anche Raoul Viviani, in una impressione di paese, segue con ardore la medesima scuola pittorica. Viva e solida è la mezza figura d'uomo ridente che G. Maldarelli intitola *La risata* e soffonde di gioiosa espressione. Il Bongagli nei *Moti del ventre* ci dà una bella sensazione di colore che richiama le opere dell'Anglada. Il Nodari-Pesenti manda un'ostessa ben caratterizzata e l'Ornati due opere delicatissime.

Ma migliore è la scultura in questa sala. Oltre ad un bronzo di Pietro Clerici: *Ritrosa*, di squisita modellatura, vi trovo una raccolta di targhe di Giannino Castiglioni che sono veramente degne di ogni lode.

I Veneti: Le sale venete sono due: una veronese, una veneziana. Nella prima, Felice Casorati, un pittore che va diventando sempre più personale, se anche può apparire sempre più strano, espone tre opere di una colorazione fredda: una donna nuda, decorativa, avvolta in un velo rosso, disegnata con energia, e due figurine di quelle adolescenti nella cui anima complicata egli ha saputo scendere con sicurezza. Accanto al Casorati, sebbene di temperamento diversissimo, non sfigura, certo, Ise Lebrecht, un giovane di talento che ha il senso del colore e una delicatezza di pennellata non comune: i suoi *Glicini* e il suo *Tempo grigio*

sono due quadri che raggiungono la voluta espressione e il suo *Bimbo* è ben caratterizzato. Originale è pure lo Zancolli ne *Le zitelle*, gofie con le loro vecchie crinoline, e ne *La piccola allieva* di larga e viva fattura.

Nella seconda sala (Veneziani) trovo tre opere di Giovanni Vianello: *Chopin*, *Boccaccio* e *Notte d'agosto*. La prima è piena di passione; la seconda, raffigurante il Boccaccio che narra una delle sue novelle, è notevole per una vivida, audace colorazione; la terza, in cui campeggia un nudo di donna, eccelle per il bel contrasto fra la luce fredda della luna e quella della lampada.

Trovo, poi, un paesaggio di Umberto Maggioli, tenue visione dalle tinte delicate; una buona impressione lagunare di Raffaele Carbonaro, che richiama, però, troppo la maniera di Ettore Tito; un pastoso *Interno* di G. Enrico Trois; un fine acquerello di Ugo Cossettini. Caratteristico, infine, e modellato con vigoria, il bassorilievo in metallo dello scultore Licudis.

I Triestini: Una delle sale migliori della mostra è quella triestina. Vi troviamo tre opere di Pietro Marussig. Delicato oltremodo nei paesaggi, sa essere anche incisivo in ritratti che, eseguiti con la stessa tecnica, hanno forti qualità di carattere, e n'è prova *Mia suocera*, una delle opere più belle della sala. Artista serio è anche il Cambon, nel cui *Ritratto di signora* si notano bei contrasti fra le due luci calda e calma e fredda e tagliente, e nella cui *Isolda*, pure esprimendosi con una diversa maniera, egli sa mantenersi distinto e severo. Di uno squisito senso decorativo è, infine, il Cambon ne *Le navi d'Enea*, che è dipinto con una tecnica diversa dalle due precedenti, e raggiunge una magistrale tonalità.

Edgardo Sambo ha un gran ritratto di signora di calda colorazione e corretto disegno, accanto

EDGARDO SAMBO — RITRATTO

a due studii di nudo molto interessanti. Ed Erminia Bruni ha dei *Fiori rossi*, assai vivi, e Tullio Silvestri un audace e nervoso *Ritratto di giovinetta*, e Bruno Croatto una serie di acqueforti finissime, e V. Thümmel un *Pannello decorativo* che risente troppo, per disegno e colorazione, dell'arte originalissima del Klimt. Fra le sculture di questa sala c'è un *Ritratto* di Attilio Selva, nobilissimo ed austero, per la morbida, carezzevole, larga modellatura.

Arturo Lancellotti.

SALA PIEMONTESE

IN BIBLIOTECA.

P. Andrea Corna — *Castelli e Rocche del Piacentino* — Piacenza, Unione Tipografica Piacentina, 1913. — Racchiude lucidissime e briose monografie sui luoghi fortificati piacentini, che sono, si può dire, l'unico alimento storico ed artistico di Piacenza medievale. L'opera è indispensabile per chi vuol conoscere le vicende della terra dei Pallavicini, degli Scoti, degli Arcelli, dei Radini-Tedeschi, degli Anguissola, e si rende assolutamente necessaria per chi vuol approfondirsi nella storia della Casa Viscontea.

R. Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia — *Relazione intorno alle ricerche, ai ritrovamenti ed ai lavori fatti nella zona archeologica di S. Lorenzo in Milano dall'ottobre 1910 al dicembre 1911* — Milano, Tip. U. Allegretti, 1913. — Preziosa relazione dei lavori eseguiti e dei risultati ottenuti dalla Commissione Comunale e dalla Soprintendenza dei Monumenti di Lombardia intorno alla chiesa ed alle colonne di S. Lorenzo, lavori tanto caldeggiati da studiosi ed artisti. Il volume in veste lussuosa porta un chiaro commento nelle ottime illustrazioni.

La Casa di Leone Leoni detta degli Omenoni — Milano, Tip. U. Allegretti, 1913. — L'elegante opuscolo, compilato dal dott. Ugo Nebbia, riassume tutte le più interessanti notizie che si conoscono intorno al caratteristico palazzo che lo scultore Leone Leoni si era fabbricato a Milano per conservarvi le sue raccolte d'arte. Corredano il testo nitide e numerose illustrazioni.

Almanacco Italiano 1913 — Firenze, R. Bemporad e Figlio, editori, 1913. — Al solito accurato notiziario amministrativo, statistico, diplomatico ecc., dovuto a studiosi specialisti, quali Padre Alfani, Filippo Virgilii, Uberto Ferretti, Alessandro Schiavi, Giuseppe Fumagalli, si aggiungono articoli originali sugli avvenimenti maturati nel 1912, ed altri di letteratura ed arte. L'ottimo volume si apre con una gustosissima novella inedita di Ferdinando Martini, a cui fan seguito interessantissime caricature ricavate dai maggiori giornali umoristici.

Antonio C. de Schlemmer — *Francesco Liszt*: cenni biografici con illustrazioni — Fiume, Stab. tipo-litografico E. Mohovich, 1911.

Ugo Ghiron — *Le rime della notte* — Firenze, R. Bemporad e Figlio, editori, 1913.

Anna Carlotta Leffler duchessa di Cajanello — *In lotta con la Società*, con prefazione di Salvatore di Giacomo — Napoli, Deposito Lorenzo Alvano, 1913.

Museo Civico di Vicenza: Catalogo della Pinacoteca — Vicenza, Tip. G. Rumor, 1912.

Milano Sacro, ossia Stato del Clero della Città e Diocesi di Milano per l'anno 1913 (Anno CLIII) — Milano, Ditta Giacomo Agnelli, 1913.

Pro Pace: *Almanacco pel 1913* (Anno XXIV) — Milano, Tip. F. Marcolli e C., 1913.

Gioacchino Di Marzo — *Guglielmo Borremans di Anversa, pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII* (1715-1744): con 12 tavole — Palermo, Libreria internazionale A. Reber, 1912.

Torello Fanciullacci — *Frammenti vissuti*: versi — Venezia, Tipografia Emiliana, 1913.

Niccolò Persichetti marchese di Santa Mustiola — *Dizionario di pensieri e sentenze d'autori antichi e moderni d'ogni nazione*: ottava edizione con Appendice di mille pensieri nuovi — Milano, Ditta G. B. Paravia e C., 1913.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

M. T. M. — *La più antica ed importante casa del genere in Italia.* — 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO RICOSTITUENTE DEL SANGUE

NOCERA-UMBRA

(SORGENTE ANGELICA)

ACQUA MINERALE DA TAVOLA

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT

ipernutritivo e migliore ricostituente

½ fiala L. 4,50 — ½ fiala L. 2,—

Farmacia Ercole Generali

12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTE ITALIA GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. ISTR. TIP. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

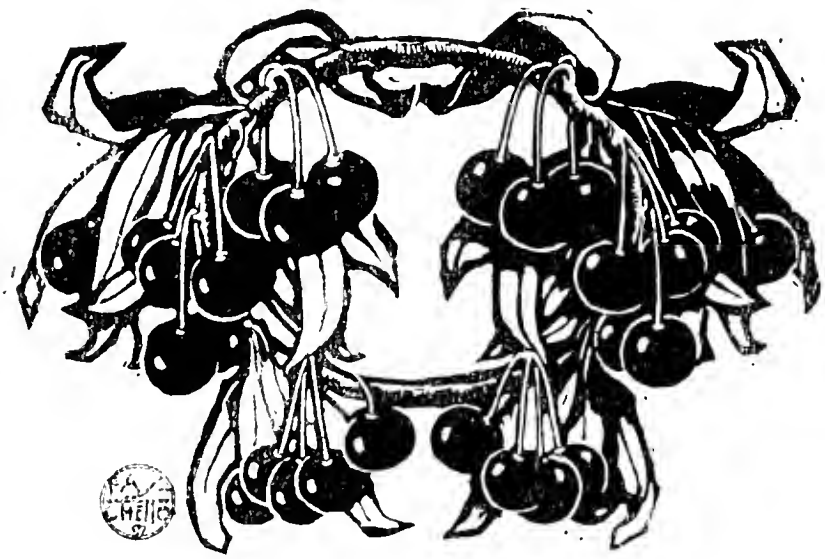
Vol. XXXVII N. 2

EMPORIUM

MAGGIO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



Direzione ed Amministrazione

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.3

Sirolina "Roche"

di comprovata efficacia in migliaia di casi

di

Catarri Bronchiali

acuti e cronici

Tossi catarrali, Asma, Tosse asinina.

Stimola l'appetito, ha ottimo sapore.

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO

di Lodi

Diploma d'Onore

GRANDE MEDAGLIA D'ORO

Esposizione Internaz. d'Arte Venezia 1906

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CORFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 8. MILANO

Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

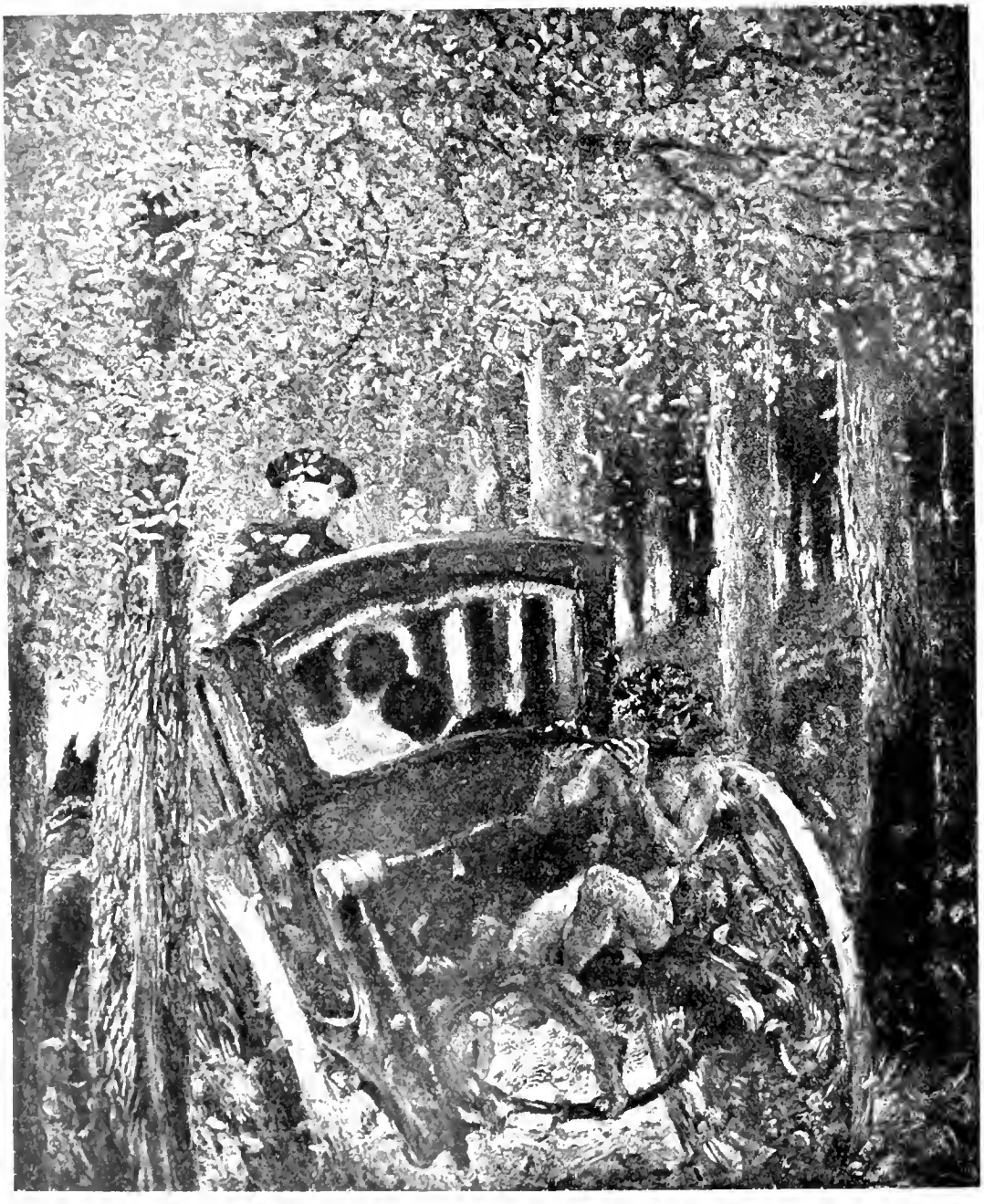
Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS

Specialità KOH-I-NOOR



GASTON LA TOUCHE. VIAGGIO DI NOZZE.

EMPORIUM

Vol. XXXVII. MAGGIO 1913 N. 221

ARTISTI CONTEMPORANEI: GASTON LA TOUCHE.

PITTORE vario copioso brillante, Gaston La Touche, nelle opere bene calcolate e pienamente coscienti della maturità del suo talento artistico, nelle quali la giocondità della figurazione si trasfigura e si poetizza attraverso il sottile velo di elegante fantasia che l'avvolge da ogni parte e la mestizia sentimentale s'illumina di un sorriso soave, affermasi fedele alla più pretta tradizione francese e libero, al contrario di parecchi suoi compatrioti e confratelli d'arte dell'ora attuale, da ogni anche più lieve influenza straniera.

Apparentato da un lato con la sensualità birichina di un Fragonard e con la tenerezza melanconica di un Watteau e dall'altro con la malizia arguta di un Decamps, l'arte di lui, secondo almeno ci appare nella sua produzione degli ultimi quindici anni, preferisce delle scene della natura e degli episodii della vita umana, proprio così come l'arte dei tre deliziosi maestri del pennello mentovati testè, di ritrarre sulla tela, con vivace ma raffinata tavolozza, gli aspetti amabili e pittoreschi. A ciò è sospinto forse, pure senza riprovevoli bottegai asservimenti alle richieste ed alle esigenze del gran pubblico, dal bisogno irriducibile e che il Decamps candidamente confessava di *plaire à tout le monde*, mentre un nativo senso signorile della misura, che sembra proporsi per legge suprema il motto famoso « *Glissez, mais n'appuyez pas!* », lo raffrena di continuo, a rischio di farlo talvolta rimanere alquanto superficiale od anche apparire un tantino futile, quasi che egli sia preso dal timore che la comicità del soggetto affatto immaginario od a metà reale, scelto per questo o quello dei suoi quadri di carattere descrittivo od aneddotico, possa trascendere nel grottesco o nel grossolano, caro ai vecchi pittori fiamminghi, ed il patetico o la drammaticità ne possa invece trasmodare in quelle tragiche contorsioni passionali, alle quali compiacevansi i pittori napoletani del Seicento.

GASTON LA TOUCHE.

Non devesi, però, dimenticare che, al principio della sua carriera, il La Touche, per giovanile simpatia alle tendenze, le quali, in quel giro di tempo, sotto la guida energica ed imperiosa di Émile Zola, battagliavano fieramente, prossime assai alla vittoria finale, nel campo delle lettere e delle arti

belle, volle e riuscì ad essere un verista fervente.

Se di questo suo realismo non è rimasta alcuna traccia evidente nell'opera sua attuale e se è innegabile che la formola naturalistica, abbracciata a lieve surrogazione di un epiteto, la sarcastica e scettica definizione del Pailleron, che il realismo non sia per lui stato altro che una semplice rosolia estetica. Ad esso, infatti, il La Touche si mantenne ligio varii anni, dipingendo quadri ed inci-

GASTON LA TOUCHE — RICORDO DI VENEZIA. (Fot. Nayal).

della prima con tanto vivo entusiasmo, non rispondeva alla particolare sua delicata e mobile sensibilità di elegante visionario e di fastoso mondano e che egli quindi non ritrovò sè medesimo e non acquistò un accento davvero personale che allorquando si decise ad abbandonarla definitivamente, non si può di sicuro affermare, ripetendo, con la dendo acqueforti, che, se pure non presentano un'individualità di osservazione e d'invenzione molto spiccata, non mancano nè di pregi di messa in iscena nè di pregi di tecnica.

Del resto, al futuro pittore d'immaginose allegorie, di briose feste galanti, di luminosi e leggiadrissimi pannelli decorativi giovar non poco doveva

GASTON LA TOUCHE: LA MORTE DEL LAUNO.

Fot. [illegible].

il rigoroso e convinto alunnato veristico. Prima di slanciarsi verso il mondo fantastico, è opportuno, è utile e sarei quasi per dire che è indispensabile per un artista l'apprendere a ben piantare il piede sul terreno solido della realtà ed a procedere su di esso con passo fermo e sicuro. Così la gigantesca libellula metallica che il genio dell'uomo, dopo secoli e secoli di ricerche pertinaci ed ansiose, è riuscito ad inventare per percorrere le vie aeree, ha bisogno di strisciare per alcuni metri sul suolo prima di librarsi, agile e snella, in alto, sempre più in alto, verso la cerulea volta del firmamento.

* * *

Fu a Saint-Cloud, dove già da parecchi anni avevano preso stabile dimora i suoi genitori d'origine normanna, che nacque nel 1854 Gaston La Touche.

Negli anni della puerizia ed in quelli della prima adolescenza egli ebbe di continuo sotto gli occhi le pittoresche magnificenze dei parchi reali di Saint-Cloud e di Versailles, lunghi viali arborati, ampie scalee decorate di vasi di fiori, mitologiche statue marmoree, chioschi coperti di roselline rampicanti, bacini rispecchianti il cielo, getti d'acqua lanciantisi in alto, ed esse che formato avevano il naturale sfondo delle sue fantasticherie infantili, dovevano, serbate nei più intimi ricettacoli della memoria e trasfigurate ed intensificate dal trascorrere degli anni, servire da scenario vaghissimo alle tele della sua età matura. Fu forse anche quel quotidiano spettacolo di natura ingegnosamente abbellita dall'estetico buongusto dell'uomo che creò intorno al La Touche l'ambiente propizio al precoce sviluppo delle sue altitudini artistiche. Era ancora un ragazzino quando fu soggiogato dal demone irresistibile della pittura, secondo egli stesso ha narrato ad un amico: « *Oui, la peinture a toujours été en moi une idée fixe. Je suis né avec, comme d'autres naissent écrivains, soldats*

GASTON LA TOUCHE: L'INCISORE BRACQUEMOND ED IL SUO DISCEPOLO.

« *ou hommes d'affaires. Il n'y a rien à faire là* « *contre, et toute résistance serait vaine. Mes pa-* « *rents résistèrent cependant, et je leur en sais gré,* « *car leur opposition ne fit que m'aneter davan-* « *tage dans mes préférences. Donc, à dix ans, je* « *prenais sur mes heures de récréation pour dessiner* « *et barbouiller. Tendresses, menaces, on essaya* « *de tout; j'avais besoin de dessiner comme on a* « *besoin de boire et de manger* ».

maggiori privazioni della vita, ma, appena egli mostrò, l'anno susseguente, di volersi dedicare di proposito a studii più severi, tenendo l'arte come un semplice svago, ed ottenne non so più quale premio scolastico, si addolcirono e gli concessero, senza molta difficoltà, di seguire, mercè un piccolo contributo di tre lire mensili, un corso di disegno annesso alla pensione da lui frequentata. Fu l'umile professore di questo modesto corso d'un ginnasio

GASTON LA TOUCHE: IL RIDOTTO DELLA « COMÉDIE FRANÇAISE ».
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

L'ostilità pertinace ma affettuosa, e quindi saltuaria ed inabile, della famiglia alle aspirazioni del ragazzo e poi del giovanetto, a cui allude il La Touche, riuscì inefficace e, come in tutti i casi di vera vocazione, non servì che a riaffermare il trasporto di lui verso la pittura. Il continuo imbrattare carta con matita e colori, che egli faceva appena decenne, dette, è vero, l'allarme ai genitori, pei quali la passione per l'arte rappresentava un pernicioso avviamento verso le maggiori sregolatezze ed insieme verso le maggiori delusioni e le

provinciale il primo suo iniziatore ai segreti dell'arte e rimase altresì l'unico suo maestro e, benchè a lui debba il riconoscimento entusiastico e decisivo per l'avvenire della sua carriera delle sue attitudini per la pittura e benchè gli abbia serbato sempre la più viva riconoscenza, soffusa di tenerezza, non ne ricorda più il cognome, perchè, come tutti gli altri allievi, soleva chiamarlo non altrimenti che *Monsieur Paul* ed è sotto questo solo semplice appellativo che gli ha reso, insieme a Édouard Manet ed a Bracquemond, il tributo della

GASTON LA TOUCHE: IL BERSAGLIO.

GASTON LA TOUCHE - I PECCATI CAPITALI.

(Fot. Filippi).

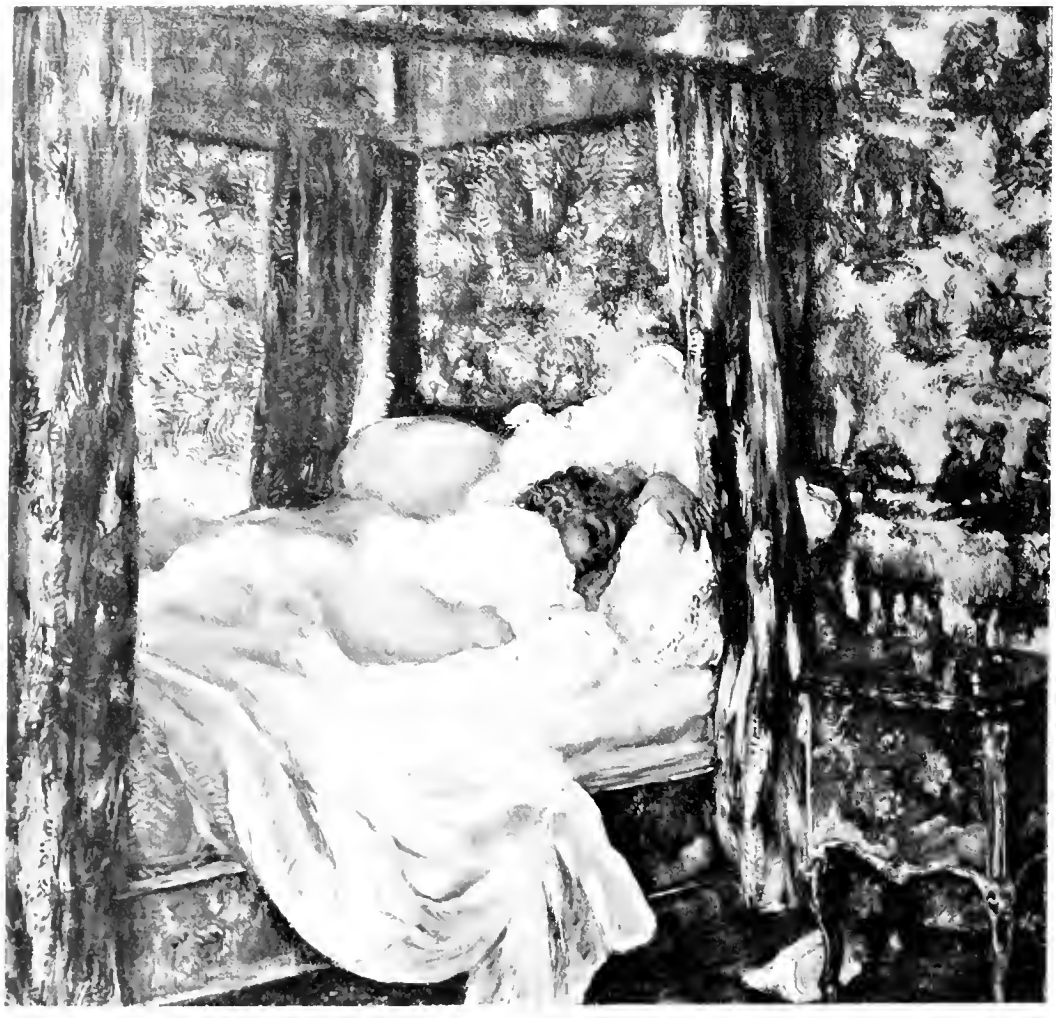
GASTON LA TOUCHE: IL BAGNO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche)

GASTON LA TOUCHE: PICCOLO BALLO MASCHERATO. Fot. I. I. d'Arti Grafiche

sua gratitudine sulla prima pagina del catalogo della complessiva mostra che dell'opera sua di pittore e d'incisore fece, nell'estate del 1908, nella maggiore sala delle *Galeries Georges Petit* di Parigi.

La guerra si abbatteva, di lì a qualche anno, sul bel paese di Francia e tragicamente lo sconvolgeva. Essa costrinse la famiglia La Touche a lasciare Saint-Cloud per la Normandia. E fu in Normandia che il sedicenne Gaston apprese a conoscere la natura nella sua semplice e spontanea maestà, non corretta nè ilieggiadrita dall'opera dell'uomo, ed insieme la vita rude dei campi, e fu in essa che la sua vocazione per la pittura si riaffermò più vivace ed imperiosa che mai, facendogli trascurare ogni altro interesse ed ogni altra occupazione.

Nuovo e maggiore allarme doveva sorgere nell'animo dei suoi genitori quando il buon sacerdote che era stato incaricato d'insegnargli il latino, dichiarò esplicitamente che ogni sforzo per fargli seguire gli studii classici non poteva che riuscire vano. Si provò, dopo ripetuti rimbrotti e lunghe discussioni, ad avviarlo al commercio, ma anche un tale tentativo si addimostrò ben presto infruttuoso, sicchè bisognò pur finire con dargliela vinta e per-



GASTON LA TOUCHE - SONNO AGITATO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

mettergli di seguire, secondo l'indomabile suo desiderio, l'ardua pericolosa e poco redditizia carriera delle belle arti.

Nel 1875 Gaston La Touche esordì nell'annuale *Salon* parigino, non già come pittore, ma come acquafortista ed anche come scultore, con un medaglione dell'attore Got della *Comédie Française*.

In pari tempo incominciò a frequentare il *Café de la Nouvelle Athènes*, nel quartiere di Montmartre, dove fece la conoscenza dei pittori Manet e Degas, dell'acquafortista Desboutin, del romanziere e critico Duranty ed anche di Émile Zola, del quale doveva di lì a poco fare il ritratto e pel cui capolavoro, *L'Assommoir*, incideva sul rame una quarantina di punte-a-secco, che rappresentano forse l'opera più elaborata e più caratteristica della sua giovinezza.

GASTON LA TOUCHE: LA CENA.

(Fot. Filippi).

Sotto la diretta influenza di un tale gruppo di pittori e di scultori, che non poteva non conquistare, coi suoi pugnaci propositi di avanguardia, la simpatia di un giovane, Gaston La Touche si arrnolava anche lui nelle schiere dei veristi e, dal 1881 al 1888, con varie tele, fra le quali furono in particolar modo osservate ed anche elogiate quelle

portanti per titoli *La Signora del quinto piano*, *Funerali di un bambino in Normandia*, *Il voto di una donna*, *La partoriente*, che ottenne una medaglia di seconda classe, e sopra tutto *Lo sciopero ad Anzin*, si mantenne fedele al credo artistico da lui abbracciato.

Però qualche altra tela, come ad esempio *La leggenda del punto d'Argentan*, che rappresenta la Madonna mentre completa, con le divine sue mani, il lavoro lasciato interrotto da una merlettaia addormentata, od il trittico del *Natale*, in cui, secondo l'esempio datone, con non comune successo, da alcuni pittori tedeschi, le figure leggendarie dei Re Magi e dei pastori erano sostituite da figure in costumi moderni, faceva già indovinare che altre ed assai diverse tendenze andavansi lentamente maturando in lui.

Le previsioni di un cambiamento d'indirizzo nell'arte del La Touche dovevano venire confermate dai due quadri di luminosa giocondità cromatica, popolati da bimbi e giovani donne in mezzo a primaverili giardini fioriti, che egli espose, nel 1890, nella prima delle annuali mostre del *Salon du Champ-de-Mars*. Con essi può ben dirsi che s'inizii una maniera nuova e davvero originalmente individuale dell'immaginoso squisito e raffinato pittore di Saint-Cloud.

* * *

La produzione artistica di Gaston La Touche si presenta, pure non tenendo conto delle opere meno personali del primo periodo di ricercata e volontaria ispirazione realistica, così abbondante e così svariata che riesce abbastanza arduo il darne, sia anche approssimativamente, un'idea esatta e completa. Per agevolare in qualche modo il difficile compito credo che il metodo migliore sia di dividerla in alcune grandi categorie a seconda della ricerca d'ordine ideale o formale che a preferenza lo ha guidato nel dipingere l'una o l'altra tela, nell'incidere l'una o l'altra acquaforte. È il metodo,

GASTON LA TOUCHE. CAMERINO D'ATTRICE.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

del resto, a cui è ricorso l'artista stesso nel classificare, in un civettuolo catalogo, preceduto da una lirica di Rostand, i trecento e ventitre fra quadri bozzetti e stampe della maggiore delle sue mostre

ama riattaccarsi direttamente alla visione galante, al brio cromatico ed all'invenzione di grazia elegante ed un po' preziosa della settecentesca pittura francese, piegando però assai più spesso verso la mali-

GASTON LA TOUCHE - IL DESIDERIO DI PIACERE.

personali, tenuta, come ho già ricordato innanzi, nel 1908 a Parigi, nelle *Galeries Georges Petit*.

Il gruppo di opere, se anche non più interessante è caratteristico, certamente più gradevole all'occhio è più accetto ad ogni categoria di pubblico per l'amabilità dei soggetti e per la piacevolezza della fattura è, senza dubbio, quello in cui il La Touche

zia civettuola ed alquanto libertina di Honoré Fragonard che verso la dolce mestizia poetica d'Antoine Watteau e richiamando soltanto di rado il ricordo di François Boucher ed anche più di rado, come nel quadro *La giovane madre*, riprodotto in seguito da un'incisione a colori, Jean Greuze. Per quanto dovuto ad un deliberato proposito, questo

GASTON LA TOUCHE - LA GIOVANE MADRE. (Fot. Filippi).

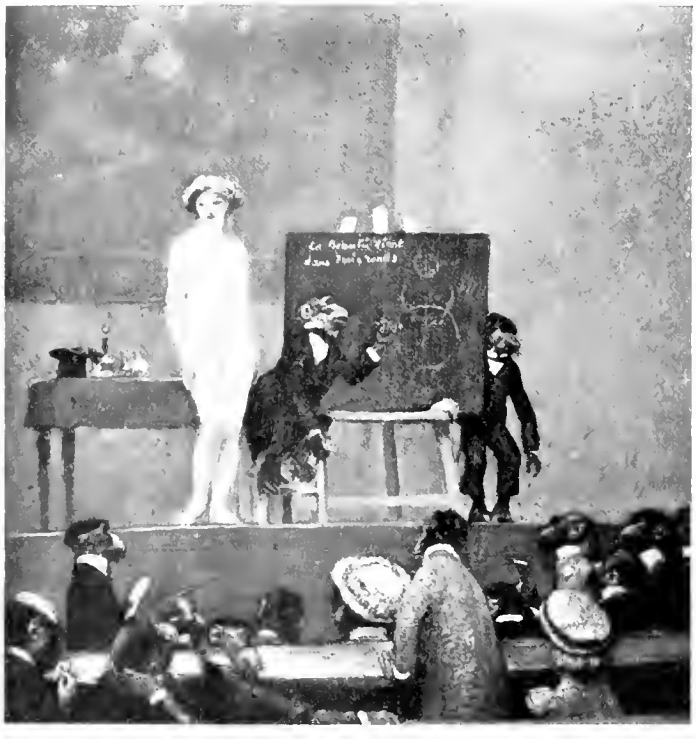
GASTON LA TOUCHE - LETTERE D'AMORE. (Fot. Filippi)

GASTON LA TOUCHE : LA GUERRA.

Clot. Paris

ritorno al periodo più tipico e più schiettamente francese che presenti la storia delle belle arti presso i nostri vicini d'oltralpe, non ha in La Touche nulla di artificioso e non ci appare punto come una più o meno abile contraffazione e neppure come un'imitazione, perchè è evidente che esso è stato suggerito da una profonda ed intima consonanza di sentimento e d'immaginativa fra il pittore d'oggigiorno ed i suoi avoli estetici di più di cento anni fa e perchè, nelle sue figure, come in quelle delle *Fêtes galantes* di Paul Verlaine, si indovina di leggieri che, malgrado le incipriate parrucche ed i variopinti abiti d'altri tempi, freme assai spesso qualcosa della nervosa anima moderna.

Scene galanti di comitive mascherate, che banchettano o fanno all'amore sotto le luci auree o policrome dei grandi candelabri di porcellana, dei rotondi palloncini alla veneziana o dei razzi scoppiettanti dei fuochi d'artificio, come *La vita gioconda*, *Carnevale*, *L'intrigo* o *L'amabile accoglienza*, si alternano in questa serie a scene sentimentalmente mondane fantasiosamente mitologiche o graziosamente leggendarie, come *Il bersaglio*, *L'estate*, *Il satiro e lo specchio*, *Giove ed Europa*, *Il giardino della fata*, *La morte del fauno*, *Il guado*, *Il viaggio di nozze*, *Cenerentola* o *La giovinezza*, ed a scene di sapore voluttuoso e di gustosa ed intensa vivacità di colore, come *Il bagno*, *Il prurito* o *Sonno agitato*, nelle quali la bellezza procace del corpo femminile s'intravede, più o meno svestita, nella penombra dell'alcova o del gabinetto di toletta.



GASTON LA TOUCHE - IL PROFESSORI DI ESTETICA.

A tutte queste tele si avvicinano, pure cedendo la sbrigliata fantasia più di una volta il passo all'osservazione del vero, un'osservazione però nè scrupolosa nè pedantesca che si permette qualche libertà trasfiguratrice e glorificatrice delle figure nonchè dei singoli particolari materiali, le altre che chieggono l'ispirazione all'esistenza dei giorni nostri, considerata nei suoi aspetti mondanamente eleganti e leggiadri ed in ispecie alle scene di fastosa

intimità di appartamenti signorili ed alle scene di ribalta o di ridotto teatrale, in cui le ambiguità delle serotine luci fattizie ed il giuoco vario di esse sulle persone e sui vestiti delle attrici in costume di fantasia, delle dame in grande toletta e degli

GASTON LA TOUCHE: L'UDIENZA DAL MINISTRO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

uomini in marsina ed in tuba, come in *Piccolo ballo mascherato*, *Il ridotto della « Comédie-Française »*, *Fra un atto e l'altro*, *La chiamata al proscenio*, *Camerino d'attrice* o nel *Balletto*, sono osservati e posti in giusta evidenza con disinvolta accorta ma oltremodo delicata grazia di pennello.

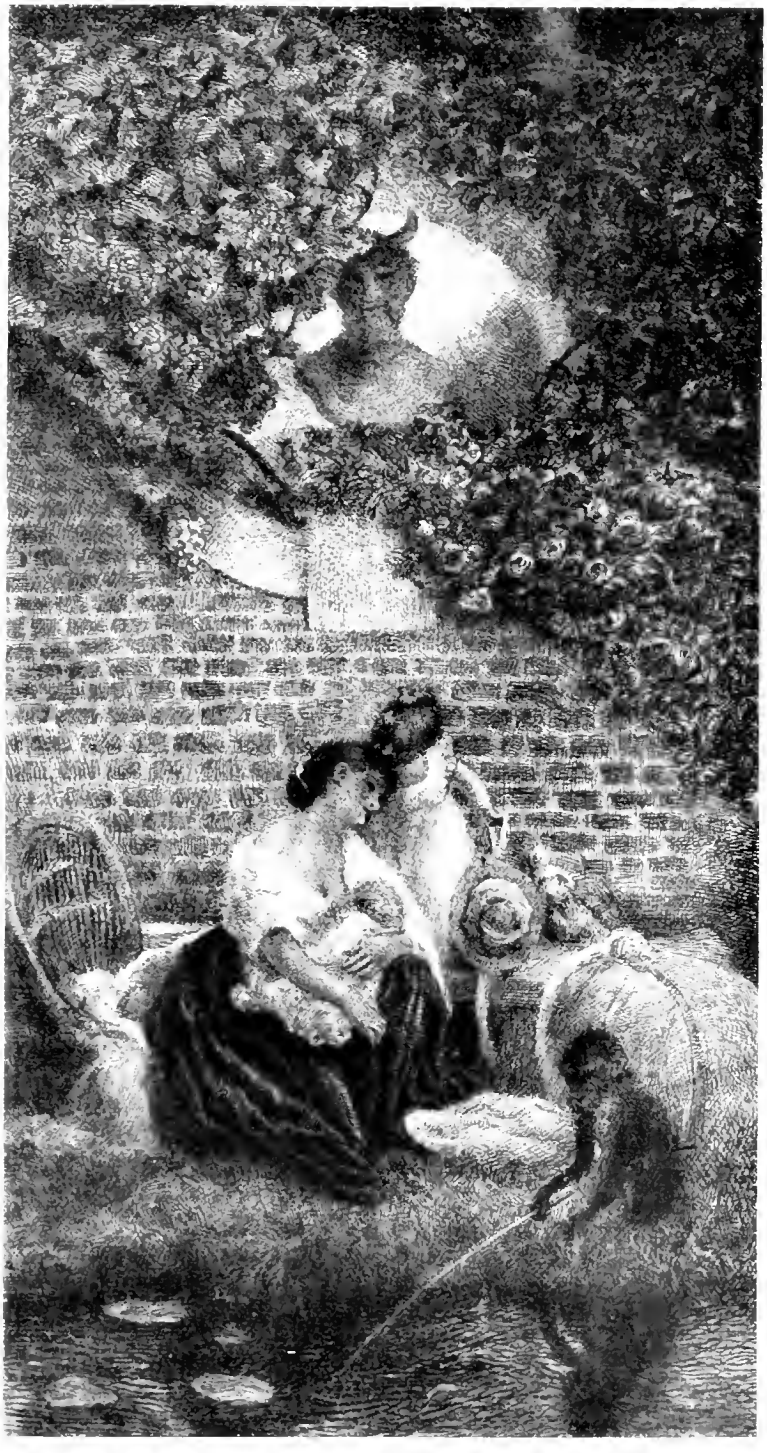
La ricerca di insoliti ed un po' scenografici effetti di luce, che formano una delle attrattive più sottili di varie delle tele del La Touche or ora menzionate, si rivela in alcune altre come la preoccupazione maggiore e quasi unica avuta dall'artista, pure presentandosi con caratteri e sotto aspetti abbastanza diversi, come ad esempio in *Piccole spese*, una scena di Bretagna, illuminata dal sole meridiano, di una complessiva gradevolissima intonazione ambrata, che è stato il primo quadro di lui che sia venuto in Italia, in occasione della terza delle mostre d'arte internazionale di Venezia, come i due piccoli ma efficaci paesaggi panoramici *Il sorgere della luna su Genova* e *Chiaro di luna sul porto di Genova* e come sopra tutto *La festa not-*

GASTON LA TOUCHE - L'AMABILE ACCOGLIENZA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

GASTON LA TOUCHE - L'INTRIGO.

(Fot. Filippi).



GASTON LA TOUCHE: TENEREZZE MATERNE (ACQUAFORTE).

turna, che appartiene al Museo del Lussemburgo, con quegli sfondi di boschetti, quei bacini solcati da candide e snelle coppie di cigni, quei gorgoglianti zampilli di acqua e quei policromi ventagli di fuochi d'artificio, i quali formano lo scenario prediletto dai pennelli del fantasioso pittore di Saint-Cloud, che in esso rievoca, con sempre nuova compiacenza e non senza commozione, i ricordi delle lunghe passeggiate della melanconica sua infanzia e della sognatrice sua adolescenza.

Se anche le esigenze di spazio m'inducono a non soffermarmi, come pure vorrei, sul ritrattista ed a limitarmi a segnalare quei due gruppi, mirabili entrambi per rare qualità di sentimento e di fattura ma tanto differenti l'uno dall'altro, che sono *La signora La Touche ed i suoi figliuoli* e *L'incisore Bracquemond ed il suo allievo*, nè sull'umorista, che, in tutta una gustosissima collezione di scenette satiriche, quali *L'udienza dal Ministro*, *Il duello*, *La Commissione*, *La speranza della Corona*, *Il pittore alla moda* ed *Il professore di estetica*, ha richiamato, con signorile arguzia, nell'arringo pittorico, le caricaturali scimmie del Decamps, non posso certo tacere la mia grande ammirazione pel decoratore, così vivacemente imaginoso d'invenzione, così degnamente garbato di composizione e così giocondamente armonioso di colorazione, che ha raggiunto l'eccellenza in ispecie nei quattro grandi pannelli, eseguiti da lui appena quattro anni fa, per la sala delle feste del Ministero francese della Giustizia.

Le mie maggiori simpatie si rivolgono, però, verso quelle impetuose ed eroiche allegorie, trattate da Gaston La Touche con tanto sapiente e raffinata perizia ad acquarello od a tempera, come *La Rivolta*, *I Trofei* e sopra tutto *La Guerra*, acquistata, dodici anni fa, dalla Galleria d'arte moderna di Venezia, in cui la sua ispirazione, sollevandosi d'un tratto dalle pastorellerie incipriate, dagli aneddoti mondani e dalle piccole figurazioni voluttuose, acquista una tanto nobile e persuasiva efficacia di rappresentazione e di suggestione, nel volontario e ben calcolato trapasso dal vero all'immaginario.

VITTORIO PICA.

GASTON LA TOUCHE: LA CHIAMATA AL PROSCENIO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

POMPEI — PORTA DI STABIA. (Fot. C. Rotografica).

LE GRANDI IMPRESE ARCHEOLOGICHE D'ITALIA.
GLI ULTIMI SCAVI DI POMPEI.

NARRA l'*Anonimo* in quella tremenda e meravigliosa vita di Cola di Rienzi da cui balza superbamente una delle più fascinatrici figure del nostro tempo passato, che il figliuolo del tavernaio a cui non bastarono la spada e la porpora dei cavalieri, soleva passare le sue notti insonni scavando lapidi sulle pendici dei colli santi, e le sue mani tremavano nell'opra lunga e paziente. Invocava egli ad alta voce il nome di Roma immortale, e la gente teneva la sua esaltazione per follia, e lo derideva come se fosse ebro, e sghignazzando lo seguiva attraverso i tortuosi meandri del Palatino e del Foro, tra i ruderi coperti di erbe selvagge, sotto gli archi pieni di mistero e di paura.

VITTORIO SPINAZZOLA,
IL GENIALE DIRETTORE DEGLI SCAVI DI POMPEI

La voce possente che Cola sentiva salire dai simulacri spezzati, e dai resti dei palazzi imperatorii nessuno la intendeva a lui daccanto. Solo quando suonò per la sua bocca faconda, minacciando, in nome dell'antica grandezza romulea, i baroni facinorosi di sterminio e di morte, il popolo che finalmente l'apprese vi unì il suo urlo molteplice ed il piccolo deriso notaio dalla penna d'argento e dalla lunga capegliera, fu il grande tribuno che il Petrarca salutò liberatore, il difensore dello Spirito Santo, colui che tra le torri del Campidoglio raccattò un grande sogno crollato e per qualche tempo lo tenne alzato verso il cielo, a simiglianza d'un sole d'oro.

Ancora una volta, così, dai ricordi del passato scaturì il desiderio di un nuovo splen-

dore, e si compì lo sforzo per attuare il proposito vincendo la sorte in armi e creando, sia pur fugacemente, un nuovo fervore di vita e di vittoria.

I filosofi taciturni che nudriti dei sonori emistichi di Vergilio e di Orazio salivano sui fastigi cesarei più alti per trarre dalla vista delle ruine che recingevano Roma, cagione ai loro lamentevoli pianti, tacquero allora, come avevano già taciuto quando Arnaldo da Brescia, balzato da un antico bassorilievo consolare, s'era levato col suo rinnovato Selato nella storia del mondo. Qui è la potenza formidabile dei Consoli e degli Imperatori: e sulla via sacra che si snoda dal Campidoglio attraverso il Foro marmoreo sono impresse le orme che lasciarono i carri trionfali dei conquistatori d'ogni terra, quando il dominio romano raggiunse i favolosi confini che furono retti dallo splendore di Augusto. Qui è la solennità che impera, e le figure del sogno hanno la fronte coronata dei lauri sacri. La vita è altrove.

POMPEI — ANFITEATRO. (Fot. C. Rotografica).

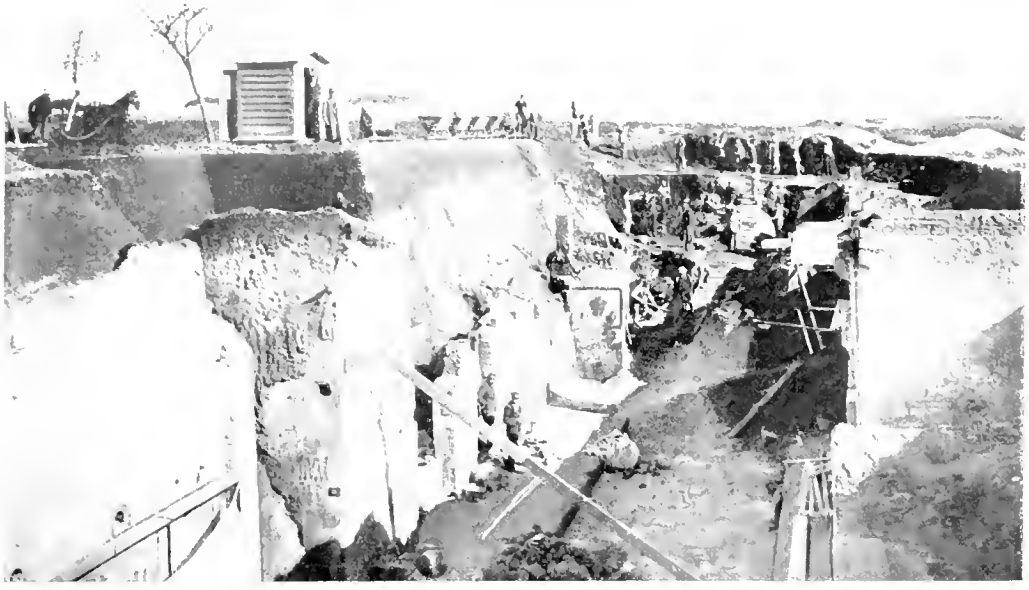
nato, e con la sua mirabile repubblica aristocratica tra le colonne infrante del tempio di Giove Statore.

Nei tempi successivi, poi, se le voci di gloria che dalle rovine si spandono non ebbero più una viva e diretta influenza politica, se le rivoluzioni nacquero più che dai sogni delle grandezze remote dal contrasto dei grandi interessi dominanti e dalla lotta civile delle classi, i poeti ed i filosofi di tutte le nazioni rispettarono sempre la religione dei simulacri e ne animarono i loro canti.

Ma non tutte le rovine hanno una stessa voce: e Roma ed il suo passato occupano un posto iso-

Parlo della vita buona, della vita gaia, della vita di ogni giorno cui non premono le aspre cure della politica e della guerra, quella che i Quiriti cercavano al di là delle proprie mura vigilate da torri e da sentinelle, giù, verso il mezzogiorno ridente ove il sole è sempre benigno tra il mare azzurro ed il cielo sereno. E' un paese meraviglioso quello che tale vita raccolse: un paese mitico alle cui forme di bellezza presiedette senza posa la benevolenza degli dei. Tutti i monti, tutti i seni, tutte le coste di questo paese portano i nomi e la protezione delle divinità più amate, ed i porti inter-

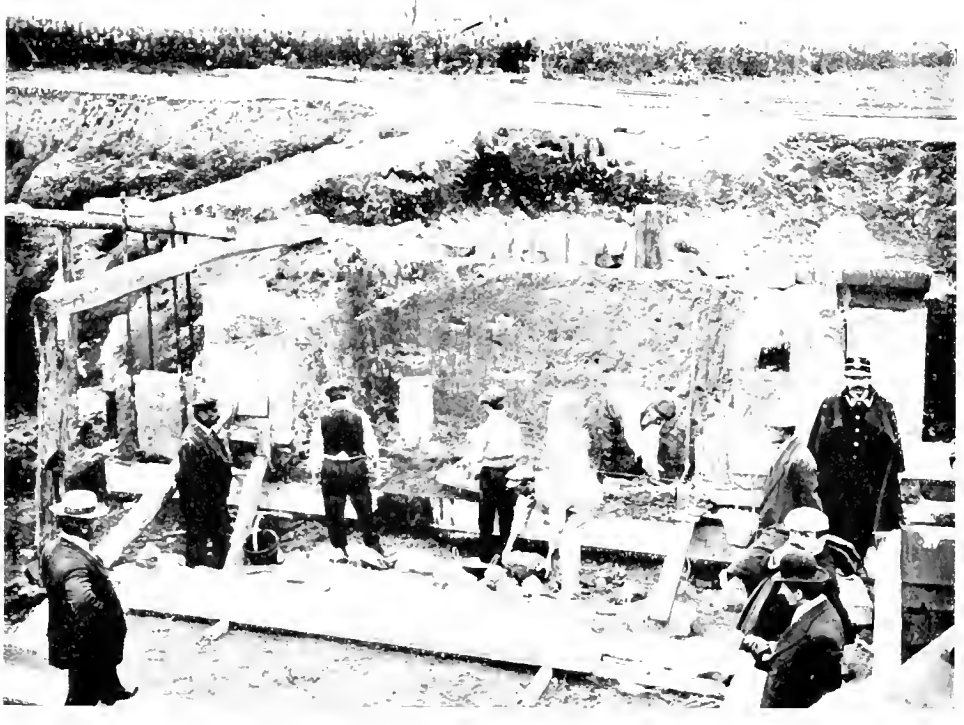
POMPEI — LA STRADA DELL' ABBONDANZA.



POMPEI — SCAVI NUOVI — VIA ALL'ANFITEATRO.

POMPEI — STATO DI PERICOLO IN CUI SI PRESENTANO LE ROVINE NELLE PARTI ALTE. STIPITE DI UNA FINESTRA E ANGOLO DI UN BALCONE.

POMPEI — UN « COENACULUM » APPENA LIBERATO DAL LAPILLO.



POMPEI — RESTAURANDO IL PIANO SUPERIORE — LA POSA DELL'ARCHITRAVE.

rati ricordano il passaggio di Ulisse e di Enea sulle navi fatali che Omero e Vergilio condussero a gara pei mari.

Pompei è la città che più fiorì nella terra da me rammentata. E' la città che si chiudeva nel nome di Venere, da quando i coloni che Silla aveva inviati nella Campania florida e gioconda la chiamarono *Veneria*; quella che per conseguenza

POMPEI — NUOVO SISTEMA DI « FORMARE » LA PORTA LASCIANDOLA « IN SITU » — PORTONE TROVATO SEMIAPERTO.

più concedeva alla vita di letizia, di festa, di serena e tranquilla filosofia. E come il suo volto fu sempre sorridente, così esso ci appare anche oggi, dopo tanti secoli dalla sua morte, balzato dall'involucro tragico in cui il Vesuvio sterminatore lo racchiuse: ed il suo sorriso è soltanto velato da una leggera tristezza

Questo sorriso di cui parlo, la città dissepolta lo tenea gelosamente racchiuso nel suo grembo, ed esso non balenava che agli occhi dei sognatori, di coloro pei quali basta una pietra a costruire un mondo, di coloro che animano i misteri con la loro fantasia, e mettono il segno della gioia anche sulle labra sigillate dei morti. Oggi invece esso si spande per tutti e riempie i cieli di gioia.

Si spande dalle case affrescate che tornano alla luce miracolosamente intatte e quasi pronte ad accogliere gli ospiti antichi; si spande dalla strada che serba il tumulto degli uomini: ed è vivo, ed è limpido, ed è sincero, e tutte le anime lo accolgono dischiuse innanzi alla sua grazia giuliva ed alla sua forza profonda di significazione.

La Morta rivive nel suo sorriso. Il suo volto non è più grigio e taciturno: una nuova Pompei si offre alla carezza del sole: e le fonti e i rosignoli cantano nei suoi giardini fioriti.

* * *

E' appena un anno che il miracolo è avvenuto. Un anno solo e già tutti gli innamorati della Bellezza sono pieni di esso, e muovono in pellegrinaggio verso il nuovo segno ideale.

Ed il sorriso è ancora breve, esso è ancora raccolto e misterioso. Ma che avverrà domani quando la meravigliosa opera intrapresa da un uomo di genio sarà pienamente compiuta?

Ecco: noi eravamo abituati a ricordarci Pompei come una città tragica, ignuda, devastata: sotto il cielo glorioso la dolce *Veneria* appariva come lo scheletro d'una donna famosamente bella, e sullo scheletro erano qua e là posate delle gemme vivaci e superbe. Il silenzio e la morte erano dappertutto. Solo, nelle ore lunghe e profonde, il passo dei guardiani e dei visitatori suonava sui selciati corrosi, e voci smorzate dalla lontananza si perdevano tra le brevi mura delle case. Ora non è più così: i nuovi scavi che Vittorio Spinazzola ha intrapreso con la guida del suo istinto d'artista, portano a resultati stupefacenti ed il lapillo e la cenere invece di restituirci una teoria squallida di ruderi ignudi, offrono ai nostri occhi un intero quartiere della città, con tutta la sua gaiezza e la sua vita.

Pompei è scavata soltanto per metà. Dal 1748 — l'anno in cui Carlo III di Borbone fece iniziare quegli scavi che l'architetto Domenico Fontana ebbe il torto di non intuire — ad oggi, tutta la parte occidentale della città è venuta alla luce fino si può dire al *Cardine*, la via principale che doveva dividerla in due parti quasi uguali da Settentrione a Mezzogiorno. — Delle due vie — *Decumani* — che la dividevano da Oriente ad Occidente una

sola, la via detta di Nola, è tutta scavata da un capo all'altro: la seconda, chiamata, per il suo carattere popolare, dell'Abbondanza, si arrestava finora poco oltre l'incontro della via Cardine o via Stabiana. Tutta la parte della città posta all'Oriente resta dunque presso che tutta da esplorare.

Il magnifico e suggestivo Anfiteatro, da cui l'estremità orientale della città è segnata, scavato già da grandissimo tempo, restava fuori dalla parte

POMPEI — ARCHITRAVE CON DIVINITÀ AFFRESCATE (GIOVE, MERCURIO, DIANA) AL MOMENTO IN CUI APPAIO DAL LAPILLO.

esplorata e visibile al pubblico, quasi non facesse parte della città dissepolta, e stesse anzi molto al di là dell'antica cerchia delle sue mura.

Vittorio Spinazzola, chiamato nel luglio del 1910 alla direzione del Museo Nazionale di Napoli ed alla sopraintendenza degli scavi di tutto il Mezzogiorno d'Italia, si propose immediatamente di aprire tutta la via che continuando quella dell'Abbondanza, conduceva i Pompeiani festosi agli spettacoli dell'Anfiteatro. Questo lo scopo topografico della Direzione degli scavi; ma il prof. Spinazzola aveva sopratutto in mente di adoperare i nuovi metodi di scavo e di restauro, da lui felicemente ideati, in una parte della città non ancora toccata dal sapiente piccone dell'archeologo. E i resultati mirabili, di cui tutto il mondo oggi si occupa, sono dovuti a questi metodi da me brevemente riassunti:

I. — Scavare a strati orizzontali, capovolgendo quasi lo scopo di essi, portando cioè l'esame principale invece che agli strati inferiori a quelli superiori, per poter scoprire appunto i piani superiori delle case, la cui presenza risultava alla Direzione scientificamente immancabile.

II. — Notare via via, con attenzione scrupolosa, la collocazione dei ruderi e degli oggetti così da poter distinguere nettamente e senza esitazione quello che potesse appartenere a detti piani superiori.

III. — Non procedere mai allo scavo degli strati inferiori senza prima avere ripristinato integralmente, con gli elementi trovati sul posto, i piani superiori, dovunque ciò fosse stato possibile.

IV. — Lasciare in posto tutto quello che si poteva, segnandone metodicamente il luogo di trovamento.

POMPEI — ARCO DI CALIGOLA. (Fot. C. Rotografica).

Tali metodi, che ad esperti sembrerebbero normali per le menti profane, ma che sinora non erano stati mai messi in atto da nessun archeologo, hanno prodotto i seguenti effetti, magnifici ed inattesi:

A — Le pareti esterne delle case, con miracolo nuovo, sono apparse tutte affrescate, dove con grandiose immagini sacre, dove con scene dell'industria e della vita, dove con motti e programmi elettorali che dicono ai passanti tutte le battaglie e tutta l'attività della bella e ridente città campana.

B — Ogni casa ha mostrato di aver finestre quali più grandi, quali più piccole; quali rettangolari come le nostre, quali quadrifore; e dove non finestre lunghi tratti di terrazze a colonnine e balconi che formavano agili e snelle teorie di logge da un capo all'altro della via.

C — Le botteghe e i magazzini portano insegne e mostre a colori, e sulle porte — quasi dappertutto — ampie tettoie sporgenti sulla strada e facenti le veci delle nostre tende. Queste tettoie furono miracolosamente tutte trovate *in situ*, ed ora si vanno ricollocando al loro posto.

Alcune case, poi, avevano facciate tutte in colori dai pilastri all'architrave dipinte di divinità e di scene della vita cotidiana. Gli emporii, dal loro canto, furono trovati pieni di oggetti inerenti al diverso esercizio che in essi si faceva.

Ed ogni cosa fu lasciata al suo posto.

Dopo quasi venti secoli, ora per la prima volta, riappare in Pompei la vita della strada. L'arteria si riempie di sangue e torna a pulsare. Il fascino della città dissepolta si fa quindi diverso e più grande.

* * *

Ampia e nobile era la strada che conduceva gli antichi Pompeiani all'Anfiteatro. Adorna di palazzine e di botteghe, fatta per le consuete passeggiate dei ricchi cittadini e delle belle donne: di tutto quel popolo gaudente e spensierato a cui l'educazione greca aveva affinato straordinariamente il gusto, e la bellezza della terra campana avea posto nelle vene la gioia e la dolcezza del *lasciarsi vivere*.

Ed ecco, ora, questa strada tornata sotto il dolce cielo, e le case vetuste uscite dal loro grigio mantello vulcanico mostrarsi ai nostri occhi piene di gaiezza e di grazia inconsuete. E queste case vivono. Vivono per i superbi affreschi dai colori accesi ed armonici di cui sono coperte, e che appaiono me-

ravigliosamente conservati; vivono per le iscrizioni varie ed innumerevoli graffite a grandi lettere sulle mura; per le insegne delle botteghe che sembrano uscite ieri dalla fantasia dell'artefice che le dipinse; per tutta quell'aria di compiuto e di finito che dànno ai fabbricati le verande e le terrazze alzate sopra intercolunni leggeri e tutte piene di azzurro e di sole.

Sopra il silenzio infinito che la campagna taciturna stende sulle rovine passa una vibrazione intensa e nuova: il sepolcreto immane è scomparso e la città torna a trionfare. Il Vesuvio aveva sepolto ma non distrutto. Il fato tragico e tenebroso che s'abbattè su Pompei nel tepido novembre d'un anno remotissimo, non ha vinto in tutto: lo scheletro si riveste di carni, ed ora è un gran corpo addormentato che disseppelliamo per la nostra gioia.

Tra questa e la parte vecchia della città la differenza che i metodi da me riassunti hanno stabilito immediatamente è così netta e chiara, che l'ambiente ora formato agli scavi recenti ci appare assolutamente diverso. Le case che altrove sono quasi rase al suolo e sorpassano di poco l'altezza di un uomo, qui raggiungono facilmente i nove metri ed invece di una grigia e malinconica velatura posseggono tutta una veste doviziosa di figurazioni e di colori: qui guardano sulla via i *cenacoli* snelli e leggiadri, specie di terrazze in cui il popolo canoro e sognatore amava trascorrere la maggior parte della sua vita lieta. Balza poi lungo i muri un'altra vivace festa di tinte e di toni: sono queste le iscrizioni caratteristiche dei negozianti e dei banditori politici, foggiate sovente in caratteri ampi e rossicci, composte di grandi lettere decorative ora eleganti ora grossolane, cancellate da mani avversarie, rifatte, corrette, deformate nella linea e nel senso, sovrapposte confusamente e quasi con violenza, a seconda delle vicende aspre che scaturivano dalle lotte elettorali combattute allora ed a cui la cittadinanza partecipava con animoso fervore.

E poichè tutto appare ancora com'era una volta, tutto par che torni — come una volta — a vivere. Sulla parete esterna della bottega di un fabbricante di feltri ecco per esempio un grande affresco rappresentante la Venere Pompeiana. Sylla era molto devoto a Venere ed attribuiva alla sua protezione ed alla sua influenza tutti gli avvenimenti più felici della sua vita. E' naturale allora che la colonia da lui inviata a Pompei abbia posto le sue sorti sotto la vigilanza della Dea. E questa ci appare ancor oggi sul carro ricurvo tirato da quattro neri elefanti. Il suo mantello non è come in altre immagini seminato di stelle d'oro, al pari di una notte serena,

POMPEI — PARETE ELETTORALE TIPICA CON NOMI DI CANDIDATI ALLE CARICHE MUNICIPALI.

ma graziosamente si avvolge intorno al corpo bellissimo ed il volto è tranquillo e sorridente. Immobile sta la Fortuna alla sua sinistra: alla destra invece, un genio tutelare lentamente incede. Sul carro ricchissimo, infine, un amorino alato presenta alla divina lo specchio ornato di gemme.

E Venere non è la sola che guardi sulla via rinnovata. Da una fontanina semplice e modesta che fronteggia un altro edificio, l'acqua leggera zampilla. E sulla fonte si spiega maestoso il grande affresco dei *Dodici dei* e dei *magistri vici* ad essi sagrificanti. Ercole, Apollo, Marte, Minerva, Demetra, Vulcano, Persefone, Mercurio e gli altri della comitiva celeste in atteggiamenti pieni di maestà dominatrice si fiancheggiano come in attesa di voti.

E l'ara del sagrificio, con la scannellatura per il sangue della vittima, è sotto ad essi, ancora piena dei carboni e delle ceneri dell'ultima cerimonia. Questo insieme caratteristico di cose, costituisce uno dei tanti *lararii* che si sapeva esistessero a Pompei, e si trovavano lungo le strade, preferibilmente sui quadrivi, per servire alla devozione dei passanti. Esso, come tante altre cose in questa parte nuova della città, appare per la prima volta ed ha innanzi, per un bizzarro contrasto del destino, un muro tutto coperto di programmi e di incitamenti elettorali. La battaglia è intorno al nome di C. Lollio Fusco Decemviro. Cittadini, votate per lui che è buono, che è giusto, che è saggio, che baderà ai vostri interessi!... Non vi pare di essere nel nostro secolo? Ma il curioso è che la princi-

UN ANGOLO DEL MUSEO POMPEIANO.

pale di queste iscrizioni è stata fatta per opera di due donne che hanno posto la loro firma accanto al nome del candidato. Ascoltate:

Asellina non sine Smyrine
pro C. Lollio Fusco D. rogant.

Per quanto si conosce Asellina e Smyrine non erano due politicanti che esercitassero 2000 anni fa il comico mestiere delle nostre *suffragette* scapigliate e mal vestite. Esse pare fossero due kellerine d'un prossimo *bar*. E certamente i loro volti erano graziosi e le loro persone piene di leggiadria. Si dividevano allora esse il cuore capace del De-

POMPEI — LA VETRINA NEL « TERMOPOLIUM ».

cemviro?... Molto probabilmente sì. A quei tempi, ed in un paese come questo, era la sana e tranquilla filosofia che imperava. Nè angosce, nè gelosie. Perchè accorarsi inutilmente? Un uomo può ben valere per due donne, in una volta!...

Ed ecco ancora, al di là di questo muro, la porta del *Termopolium*, ove le due grazie sorridevano agli avventori.

Il *Termopolium* che lo Spinazzola ha scoperto è molto diverso dagli altri sinora conosciuti. Poichè

POMPEI — BICCHIERI E BOTTIGLIA PER ESSENZE DEL « BAR »

POMPEI — SALA DEI BAGNI TIEPIDI NELLE TERME PUBBLICHE.

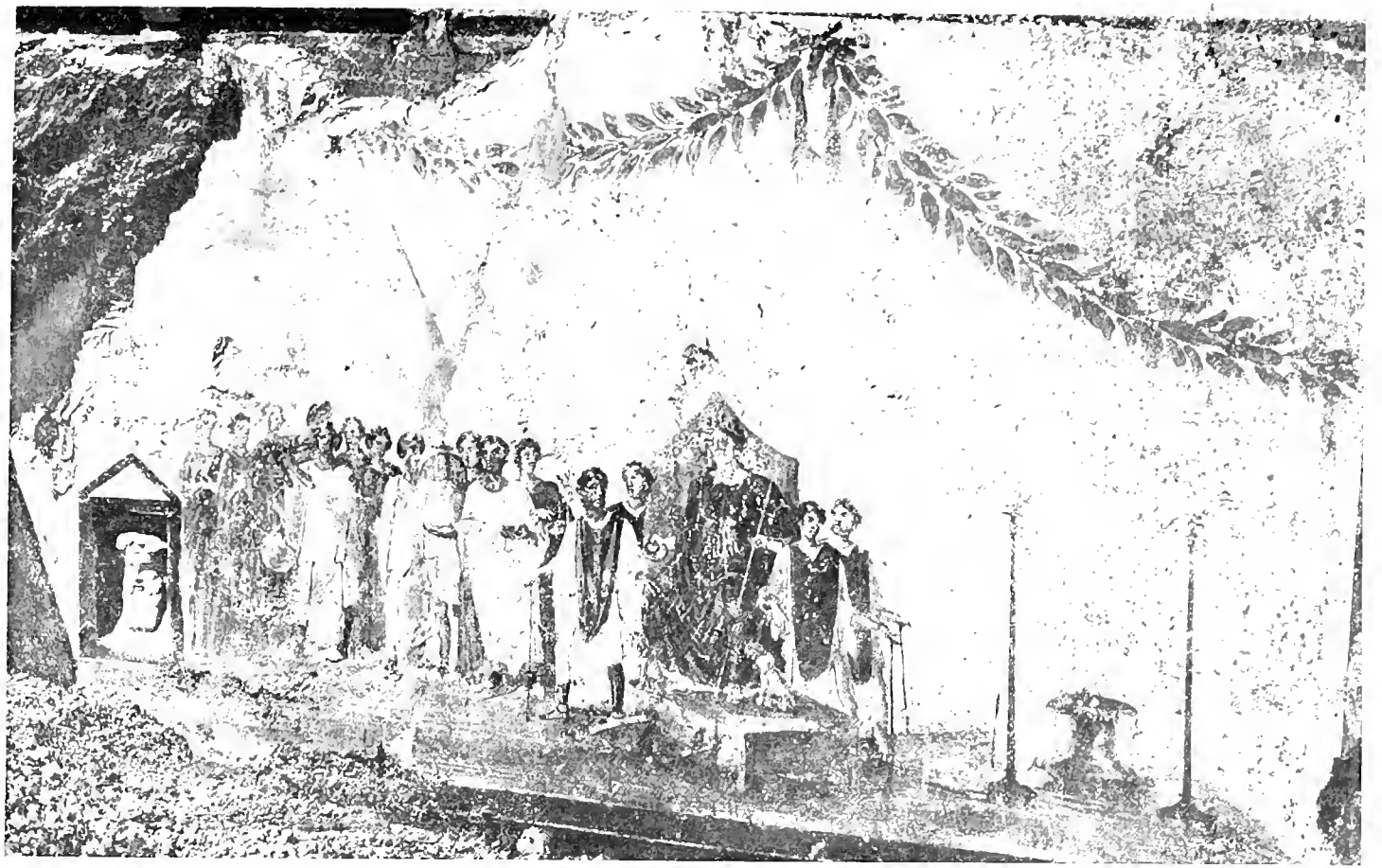
mentre negli altri esisteva sempre una stanza o grande o piccola ove i frequentatori sedevano ed indugiavano per un tempo più o meno lungo, in questo, tale stanza è abolita e tutto il locale è ridotto alle proporzioni di uno dei nostri modernissimi *bar*. Le bibite calde e fredde che si vendevano nel suo interno, di fatti, erano sorbite dai clienti in piedi, innanzi al banco.

Per questa scoperta, Vittorio Spinazzola ha potuto applicare uno dei capisaldi del suo metodo geniale. Ricordate ?... Lasciare in posto tutto quello che si poteva, notandone scrupolosamente il luogo di trovamento... .

E la bottega, molto piccola, è ancor oggi occupata di un ampio banco di terra battuta coperto di mattonelle lucenti. Sbucano da esso le bocche capaci degli otri di terracotta destinati alle bibite gelate: una caldaia di rame infissa in una delle due estremità allarga il suo ventre rotondo tutto patinato di verde e di azzurro dal tempo, e comunica col fornello il cui fumaiolo breve affiora presso il coperchio trattenuto da una catenella robusta. Sul banco, scavando, è stata trovata una cassetta d'osso contenente poche monete d'oro e d'argento, il magro incasso di quell'estrema giornata di rovina e di terrore che dovette cacciare gli uomini ben lontano dai luoghi di piacere e d'ozio.

V'è pure nella bottega, oltre ad una quindicina di belle anfore, una quantità notevole di oggetti di vetro, di creta e di bronzo. Attraverso l'ampia custodia di cristallo da cui sono circondati, tali oggetti appaiono sapientemente disposti: il gallo e la volpe, insegne del negozio, la lampada col gobbetto osceno, due anforette pei liquori, un'altra piccola anfora di vetro opalino col collo ornato di leggiadre anse destinata certamente alle preziose essenze che si versavano lentamente, goccia a goccia, nelle lucide tazze, per profumare il vino e le bibite, ampii vasi di rame, coppe lunghe e diafane riflessate stranamente... E poi patere di vetro azzurro cielo venate sottilmente d'oro come i vetri di Murano, un otre piccolo col rubinetto di rame, lucerne ad olio fabbricate da uno Spondilius geniale a forma di calzare, boccali di vetro di dimensioni diverse. In uno di questi boccali furono trovati pochi fichi secchi anneriti dai secoli.

Sul muro esterno tutto dipinto di rosso e bellamente ornato di stucchi, s'allarga sopra un ri-



UNA POMPA SACRA DELLA DEA CIBELE — AFFRESCO APPENA LIBERATO DAL CAPELLO.

POMPEI — LA CASA DI LUCREZIO CARO.

quadro bianco composta di colori scuri l'insegna del *bar:* due anfore grandi e tre piccole.

* * *

Questa di cui ho parlato è la più suggestiva e perfetta ricostruzione d'ambiente che lo Spinazzola abbia fatto finora. E d'altro è inutile ricordare perchè tali superbe fatiche, in cui la genialità più vasta si accoppia al rigore scientifico più scrupoloso, hanno bisogno di essere compiute lentamente e senza chiasso.

La meravigliosa ricchezza del suolo sovra cui gli scavi si compiono, e la magnificenza dei trovamenti fatti, recano al nostro cuore una schiera gioiosa di speranze. Ma chi più ci induce a credere fermamente in maggiori scoperte, ed in più grandi miracoli futuri, è l'uomo che presentemente dirige l'opera vasta difficile.

Vittorio Spinazzola, nato nell'estremo mezzogiorno d'Italia, accanto alla costa che guarda quell'Ionio che i canti di Omero santificarono, e che reca ai suoi venti il respiro solenne della Grecia vicina e delle isole favoleggiate, è uomo di tale ingegno e di tale fermezza da permettere al nostro cuore la più grande fiducia sulle sorti degli scavi così fortunatamente intrapresi.

Per lui la città già fredda e morta, ha ritrovato il suo sorriso immortale. Per lui questo sorriso s'allargherà dovunque, nelle parti non ancora esplorate, avvolgendo l'Anfiteatro sonoro, toccando le bionde mura lontane: ed in ogni luogo i cipressi saranno sostituiti dai roseti, perchè la bella che si ridesta s'abbia una vermiglia corona di gioia.

Oh, quel giorno!... Verranno i poeti di ogni gente dalle regioni più remote del mondo, per comporre il coro sonante della resurrezione. Essi sosteranno accanto alla casa di Lucrezio ed accorderanno il loro canto, come gli Aldi coronati di Delfo, sopra la cetra d'oro del sole.

Di quel sole che non vedrà mai cosa più grande e più bella di Roma; ma che tanto dolcemente indugia su quell'arco di orizzonte che il Vesuvio sovrasta, prima di scendere nel Tirreno!

Perchè sacre e care al sole ed agli uomini sono le cose solenni e tremende; ma più sacri e più cari son forse agli uomini e al sole i piccoli nidi

ove la vita si raccoglie, ove l'amore canta, ove la stessa Morte benignamente sorride...

« *Buona salute a chi ama! Perisca chi non sa amare: perisca due volte chiunque proibisce d'amare!...* »

Ricordate l'antico graffito?... Pompei, piccolo nido di gioia, io vedo in un giorno non lontano gli uomini venire a Te per leggere sulle tue mura purpuree l'antico canto della felicità. Quel canto che la sorte volle s'arrestasse d'improvviso, alto e solenne, chiuso in un immane sepolcro, perchè il dolore non sopravvenisse a turbarlo, e gli uomini di un lontano secolo potessero ritrovarlo, per letizia e per riposo dei loro cuori tormentosi, limpido e sereno come quando fu composto ed inalzato!

TOMASO SILLANI.

L'APOLLO DELLA CASA DEI VETTII

ARTE CONTEMPORANEA: GIOVANI RITRATTISTI TOSCANI.

Un barbaro intelligente che capitasse in una qualunque delle nostre esposizioni d'arte potrebbe rimaner un po' sorpreso della parte piuttosto scarsa che vi occupa la figura umana. Badando soltanto al soggetto della pittura — un barbaro, anche intelligente, può non fermarsi alla prima sulla molteplice varietà delle tecniche — egli potrebbe osservare che, anche dove la figura umana c'è, essa non è più che un particolare, quando non è addirittura un pretesto. Da cui potrebbe concludere che quello che oggi meno interessa all'uomo dipingente è per l'appunto l'uomo da dipingersi: e poco anche la donna, e perfino la donna nuda, che pure per tanto tempo è sembrata ai pittori la più grata grazia concessa da Dio alla pittura.

Un critico spregiudicato che accompagnasse il barbaro intelligente non saprebbe dar tutti i torti alla sua ingenua osservazione. Naturalmente gli spiegherebbe che il fatto non dipende da una repugnanza mussulmana a ritrarre l'immagine dell'uomo, anche quando troppo disforme da quel tipo divino su cui qualche volta si vanta di essere riprodotto. Gli cercherebbe delle spiegazioni storiche e convincenti: per esempio che, essendosi l'uomo in genere sempre più accorto di non essere il centro dell'universo, era naturale che anche i pittori si decidessero a metter l'uomo fuori dal centro del quadro, se non addirittura ad escluderlo. Così, girando un'esposizione, gli potrebbe anche mostrare inconsapevolmente riflesse dalle preferenze e dalle esclusioni della pittura molte preferenze e varii gusti sociali, filosofici, morali di cui si gloria oggi lo spirito umano: magari la zoofilia e il vegetarianesimo. Di che il barbaro rimarrebbe senza dubbio edificato.

Ma, finito il giro, il critico onestamente avverso alle ideologie dovrebbe aggiungere una spiegazione più umile. Per esempio questa: che metter l'uomo vivo sulla tela non è meno difficile che il metter uomini vivi nel romanzo e nella novella. Ed essendo su per giù tutti gli uomini fatti ad un modo, per i pittori che alle esposizioni hanno bisogno di farsi scorgere bene, conviene meglio lavorar su una materia più varia e formalmente più ricca: campi e mari, nuvole e cieli, luci di sole e fuochi d'artifizio.

A fare un buon ritratto e a farlo in una maniera personale si richiede, oltre una buona padronanza della tavolozza, anche una penetrazione interiore, un intuito psicologico che nè tutti

GIOVANNI COSTETTI: UN PENSIEROSO.

i buoni pittori possiedono, nè tutti i visitatori di esposizioni sono capaci di gustare. Il ritratto è per un verso un genere di poche risorse, modesto — quasi arte applicata — per un altro straordinariamente severo: una palma che nella tela di un pittore diventi una gigantesca insalata non protesta; ma una signora che sulla tela divenga una marionetta potrebbe protestare, anche se il pittore cercasse di compensarla facendo di lei la più seducente e meglio vestita delle marionette.

GIOVANNI COSTETTI: ANIMA SLAVA.

Spiegata così la relativa scarsezza di ritratti — anche cattivi — nelle esposizioni, rimarrebbe all'onesto critico il compito più paziente di ricercarne degli altri fuori di lì: negli studi di quei pittori di cui le mostre pubbliche ci avvertono che sono ritrattisti; meglio ancora nelle case dei ritrattati, perchè si può esser convinti che il miglior ritratto, il più sincero è qualche volta proprio quello fatto per commissione, senza la preoccupazione di far colpo tra i colleghi espositori.

Più sincera la poesia a rime obbligate? Vada pure il paradosso, poichè non si tratta di rime, ma piuttosto di un ritmo: quello vivo di una reale vita umana che domanda di essere perpetuata dall'arte così com'è, non come farebbe comodo che fosse.

* * *

Guardate qualcuno dei ritratti di Giovanni Costetti, uno dei ritrattisti fiorentini — almeno per ragioni di sede — di cui mi pare sia da segnalarsi l'arte onesta ed espressiva. I visitatori dell'ultima internazionale veneziana hanno fresco il ricordo di otto suoi dipinti, di cui almeno cinque sono ritratti nel senso più classico della parola: figure umane che non pretendono al nostro interesse per la singolarità del loro aspetto o del loro atteggiamento, ma per ciò che l'artista ha in esse sorpreso di vitale, senza inventarlo.

Il Costetti ha una certa tendenza al grottesco e al macabro: un po' dell'umorismo capriccioso che è una delle grandezze del Goya. A questa tendenza del suo temperamento dobbiamo numerosi disegni, acqueforti, sanguine, qualche acquatinta, di cui possono essere interessanti *specimina* le due cornici di disegni in parte colorati che figuravano anche a Venezia, nella sala del Canonica. È la loro espressione naturale; il bianco e nero, che è per natura una traduzione più libera della realtà, rende bene questi sogni caricaturali di vecchie immondamente nude, di facce stralunate fino alla bestialità, queste amare rivelazioni del bruto che è nell'uomo.

Nel quadro — sia pure poco ampio — questo modo di veder l'umanità pare meno a suo posto. Così del Costetti *Le tre cagne* — di cui viceversa due sono vecchie femmine brutte come cagne intignate — possono dispiacere anche a chi non pretende che tutte le donne dipinte sieno fresche e angelicate. Il limite del brutto — brutto del soggetto, ben inteso — compatibile col ritratto senza che questo ne divenga caricatura, è mantenuto invece

nell'ometto, così francamente reso nella sua posa di uomo piccino con dignità, che s'intitola *Tipo giudaico*.

Ma le ricerche migliori del ritrattista si apprezzano meglio nelle altre tele: nell'*Anima slava* e nel dice, della poesia: ma non è poesia che il Costetti abbia trovata per il primo: a fermarsi a certe intonazioni si naviga facilmente verso i pigri porti della maniera.

GIOVANNI COSTETTI: LE TRE CAGNE.

Ritratto di signorina, quella con le violette in seno, turchina sul fondo azzurrino — nel *Ritratto di bimbo*, in rosso, nel *Buon sorriso*. I due primi diversi, tecnicamente anche troppo, dagli altri due.

L'effetto dei primi può essere immediato. Sono figure chiare su sfondi chiarissimi, occhi sognanti: hanno corpo, ma un corpo che è come di una sostanza più tenue della carne umana. C'è, come si

La franchezza con cui l'artista sa dar corpo — e anima — alle sue figure senza nulla aggiungere o togliere al modello, la si apprezza meglio nel *Ritratto in rosso*, volutamente pennellato con robusta grossezza, e nell'altro della signorina col pellicciotto, *Il buon sorriso*, in cui la dolcezza pia di un sorriso azzurro per rivelarsi tutta non ha bisogno di chieder altro cielo al cielo: le basta quel-

GIOVANNI COSTETTI: RITRATTO MELANCONICO.

questo modo di ritratto per chi sappia come anch'egli abbia un passato con qualche debolezza letteraria. Dieci anni fa — qualcuno ricorderà come la sua rivelazione artistica si complicasse di un romanzetto artistico-sentimentale che ridusse un pittore rivale a consacrare sè stesso e la sua pittura alla vita monastica — il Costetti si affermò tra i giovani per una certa sua maniera un po' dedotta dagli antichi, un po' ispirata a certi ideali eroici del momento, che nei volti individuali — allora egli dipingeva quasi soltanto i volti — cercava il tipo più che l'individuo.

Era una pittura apparentemente più ricca: vesti e sfondi erano scelti con intenzione poetica oltre che pittorica: gli occhi esageravano la loro espressione. Erano occhi impressionanti: enigmatici nella loro fermezza ora grave ora liquida, come si può rilevare anche nel ritratto, che riproduciamo, del giovane melanconico. Bella pittura idealistica: il pittore pareva cercasse e scoprisse la perfezione tipica di cui la realtà del volto umano non dà che una traduzione imperfetta. Ma appunto nell'intermedio che sta fra il tipo ideale e la contraffazione caricaturale è il massimo di vita. Seguire ciò che l'interno con dei toni color mattone e il ruvido pellicciotto. Qui c'è un'armonia cromatica indipendente da quella sentimentale dello sguardo; ma le due armonie si fondono a dare più vivo il senso di una bella realtà.

Ma superiore a questi, forse il miglior ritratto che il Costetti abbia dipinto, senza ricorrere a nessuna attrattiva indiretta e incidentale, è un ritratto di commissione, quello di un vecchio signore nell'atteggiamento più comune di questo mondo: dritto nella *redingote* nera, una mano in tasca, l'altra che stringe i guanti: un fondo di velluto olivastro a pieghe. Taglio e armonia di mille altri ritratti questo del senator Faina. Ma la pennellata franca e precisa, che in ogni particolare mette segni di vita, costruisce, più che una bella immagine, una persona che è soltanto quella: l'*individuum ineffabile* fermato in tutta la sua parvenza corporea, ma anche in tutta la sua espressione. Ritratto classico nel significato più pieno, arte severa. Nessuno squilibrio, nemmeno quello dei ritrattisti esclusivamente psicologi che abbandonano parte della figura per far risaltare la sintesi del volto e degli occhi.

È un buon segno che il Costetti sia arrivato a

GIOVANNI COSTETTI: RITRATTO IN ROSSO.

è al di sopra e ciò che è al di sotto porta con sè il pericolo continuo di sostituire la maschera al volto, all'arte, varia quanti sono i suoi soggetti, la cifra immobile.

Il Costetti se ne è salvato a tempo: dopo essersi fatto un bel nome come pittore dell'eroico vi ha rinunciato. A costo di parer meno poeta è uscito da qualunque letteratura. Perciò ha cominciato a magari perdendo un po' la suggestione che era nella rigidità ieratica della prima maniera.

Così accanto all'austero ritratto del sen. Faina egli può mostrare quello del *Giovane in grigio-azzurro* che sorride alla sua giovinezza con una ingenuità così graziosa: pittura senza levigature, ma anche senza bitorzoli. A questo equilibrio di spiriti e di forme non si giunge se non dopo una

GIOVANNI COSTETTI: GIOVANE IN GRIGIO-AZZURRO.

GIOVANNI COSTETTI: TIPO GIUDAICO

dipingere uomini e donne all'aria aperta, e con una tecnica più rapida quale impongono i mutevoli giuochi del sole. Ha abbandonato le intonazioni cupe e gli sfondi tempestosi che avrebbero finito col diventare scenari: a costo di non rammentar più il Velazquez, ha cercato meglio sè stesso.

Ed oggi è un eccellente ritrattista anche perchè non ha più pregiudizi; perchè ama le gamme calde e fredde secondo il suggerimento obbiettivo del modello. E le sue figure hanno acquistato scioltezza, lunga esperienza operosa. Esperienza a cui nulla è stato vano e che serba i pregi di quelli che avrebbero potuto divenire errori. Perciò anche oggi, nel suo modo realistico, il Costetti illumina le sue figure di occhi indimenticabili: è una sua virtù singolare quella di rendere degli occhi le più profonde vibrazioni, il *quid* divino che è sempre nella pupilla umana.

Questo ritrattista pensa di poter esprimere tutto sè stesso non essendo che pittor di ritratti: è un

modo come un altro di affrontar tutta la realtà. Quando la sua fantasia ha desiderio di sognare e di svagarsi, allora egli lascia la tela e disegna, acquarella, morde la lastra: l'intermezzo lirico o satirico nelle pause di un'arte drammatica.

la continuazione grafica della sarta e della *masseuse*. Per riuscire nel genere buono si richiedono dei doni naturali che sono quasi grazie: penso che ci voglia una sensibilità acuta e diffusa nel tempo stesso quasi quanto quella della donna. Ci sono

GIOVANNI COSTETTI — IL BUON SORRISO.

* * *

L'umanità che affronta nei suoi ritratti Alberto Micheli-Pellegrini è meno varia, ma, anche dal punto di vista dell'arte, non meno perigliosa: la donna; più precisamente la donna di società. Ritrattista per signore, che sarebbe come chi dicesse

stati dei grandissimi ritrattisti che nel ritratto femminile sono stati inferiori a sè stessi: Lenbach aveva bisogno di dipingere figure maschie, intellettive e volontarie; teste, come dice Max Harden. E pretendono i maligni che nella donna non sia la testa il massimo accumulatore della personalità.

GIOVANNI CASTELLI

RITRATTO DEL SENATORE EMINA.

Ma anche senz'ombra di malignità sta il fatto che per fare il ritratto femminile — la signora di società — bisogna sentire il modello non solo nel suo valore originario — il grado e la qualità della sua bellezza — ma anche in quegli altri valori che in certo senso vi si sovrappongono, ma anche più veramente lo continuano. La signora di società non è quella che è, ma quella che riesce ad apparire: le sue vesti e le sue gemme concorrono alla sintesi della sua persona quanto il suo incarnato e i suoi occhi. Sarà per i filosofi duri un prodotto artificioso, ma c'è in questo supposto artificio un certo genere di bellezza che è il genere più normale di bellezza femminile ora che le ninfe non usano più fare il bagno nelle vasche pubbliche. Non può dipingerla chi non la accetta integralmente:

GIOVANNI COSTETTI - RITRATTO DI SIGNORA.

chi non sente il significato spirituale oltre che cromatico che può essere in una breve luce di veli.

Alberto Micheli lo sente in tutta la sua delicatezza: nella femminilità naturalmente egli scopre ciò che vi è di più fresco e aggraziato. Bisogna vederlo nei suoi acquerelli che illustrano le tre

commedie goldoniane della Villeggiatura nell'edizione magnifica — aimè, appena incominciata e già finita — di Luigi Rasi: la galanteria rococò vi si illeggiadrisce e purifica attraverso un temperamento pudico e romantico.

Buona scuola: per ora e per mio gusto quella che più nobilmente vale a ritrarre una nobile femminilità. C'è qualche ritrattista di signore molto quotato — non farò il nome — che riduce le espressioni femminili al tipo di Eva viziosa. Prefe-

ALBERTO MICHELI: RITRATTO DELLA SIGNORA I. P.

C'è forse una nostalgia settecentesca nella sua preferenza per il pastello; ma in ogni caso nostalgia di sentimento e non di forme. Quando egli ha disegnato o dipinto è facile piuttosto scorgere la derivazione pittorica dai ritrattisti inglesi e perciò da John Lavery.

risco questo artista che nella forma e nell'atteggiamento aristocratico ne rileva piuttosto la purità. Le signore che il Micheli dipinge saranno più o meno giovani: un osservatore superficiale potrebbe notare che qualcuna pare ringiovanita. Io direi che fa di meglio: nella signora ritrova la fanciulla; la

giovinezza che egli le rende è dello spirito più che delle carni.

E poi questo suo stile anglicizzante e questa sua interpretazione originale non sono fuor di luogo, dati gli originali che per lo più egli ritrae. I ritratti che qui si riproducono sono i più di signore e di signorine anglosassoni, americane: statture alte, membra slanciate, giovinezza persistente per lo meno nell'umore. È anche merito della razza: ma è certo una felice combinazione che il temperamento dell'artista coincida con il carattere più evidente, e più simpatico, dei suoi modelli.

Speriamo che in seguito il nazionalismo insegni ai nostri pittori la formula nazionale per ritrarre la donna nazionale; per ora tra l'impressionismo alla francese che si applica alle beltà notturne del *restaurant* e la compostezza — anche di pennellata — all'inglese, che permette di rimaner belle anche alle signore per bene, è più simpatica la seconda formula.

D'altra parte, pur disegnando e dipingendo così,

ALBERTO MICHELLI — PICCOLO ALPINISMO.

ALBERTO MICHELI: SIGNORINA M. CHIARI.

ALBERTO MICHELI: MISS EVA CLEVELAND.

ALBERTO MICHELI: RITRATTO DI MR. CARDEN.

ALBERTO MICHELI: MRS. N. R. JOHNSON.

ALBERTO MICHELI: PAGINE INTERESSANTI.

il Micheli sa variar l'espressione secondo lo spirito della razza. Mi pare che, anche senza saperlo, si dovrebbe indovinare che la signorina in bianco, di profilo, non è anglosassone ma italiana: fortunatamente la distinzione sa essere pregio anche delle nostre donne.

Il Micheli predilige le intonazioni sobrie e chiare. Quando dipinge a olio, ha la pennellata larga ma precisa, raramente un po' piatta: insomma anche lui accetta dall'impressionismo quel tanto che ne accetterebbe anche un inglese, e riesce semplice ed immediato. Nei ritratti all'aria aperta ha freschezza e ariosità: allora osa dei toni di colore assolato che sa collocare con raro buon gusto.

Perchè, se intende le grazie che sono nella femminilità, non ha dimenticato l'altra bellezza che è tra il cielo e la terra. E qualche volta compenetra le due cose belle, come nel bozzetto *Piccolo alpinismo*, che merita di esser veduto com'è nei suoi colori, con quella sua rispondenza, quasi trasfusione di veli azzurri e di aria azzurra. Il bozzetto improvvisato rivela nel pittore di signore anche un gentile poeta del paesaggio. Forse per questo, perchè

ALBERTO MICHELI: SIGNORA MARTA ANASTASI.

ALBERTO MICHELI: MISS E. STUART.

egli ha sempre nel cuore i vasti cieli e il puro mare della sua Versilia, egli può dipingere con tanta purità l'Eva sociale, fare caste le trine di una scollatura come i fiori della madreselva.

cromatiche, la rappresentazione della figura umana — pensano alcuni — è il meno opportuno dei pretesti. Il che può essere vero e può non essere tutto vero: certo in un buon ritratto può avvenire che

OSCAR GHIGLIA LA SIGNORA DAL VISCHIO.

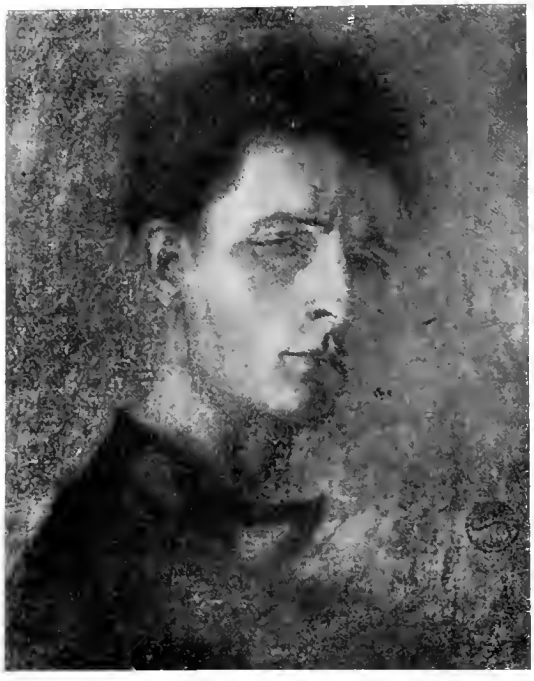
* * *

Una delle ragioni per le quali, tra i giovani, il ritratto non è oggi curato come potrebbe essere, è il timore che in questa forma speciale di pittura restino sacrificate le loro qualità puramente pittoriche. A far degli accordi, delle scale, delle sinfonie l'elemento psicologico soverchi l'elemento assolutamente pittorico.

L'osservazione sarebbe superflua, se questo sospetto — che al ritrattista rimanga sacrificato il pittore — non stesse allontanando dal ritratto alcuni artisti che vi avevano già fatta prova di eccellenza. È il caso di Oscar Ghiglia, del quale una

rassegna di ritrattisti toscani dovrebbe dire ampiamente, se egli stesso non avesse oggi quasi abiurato a tutta la sua opera di ritrattista di pochi anni or sono. Oramai egli professa la più grande indifferenza per quello che è il soggetto della sua pittura, caso mai ponendo più alti nella sua stima quei soggetti che contengano un valore pittorico più immediato; perciò una natura morta, delle frutta, un interno, qualunque realtà capace di diventare un soggetto di quadro gli è più simpatica di un volto umano da cui non possa trarne effetti altrettanto ricchi di pittura. Sono preferenze che potrebbero essere delle pure ideologie, cioè quasi nulla, ma sono anche una prova di quella tendenza generale che ho rilevata da principio: che l'arte nostra sente sempre meno l'uomo come centro della vita.

Certo però Oscar Ghiglia, quando era meno intransigente nella sua valutazione di ciò che in pittura è vera pittura, quando non si doleva di passare anche per ritrattista, aveva già trovato un suo stile di ritratto, personalissimo. Si veda di lui soltanto la figura di donna che si potrebbe intitolare *La donna dal vischio*. Una plasticità piena e un colorito vigoroso: una composizione netta, a piani forti ed esatti, un effetto di pittura smaltata: molto gusto decorativo, una cura uguale nel trattare con amore tutti i particolari. Tra il problema psicologico che si impone a qualunque ritratto e le esigenze cromatiche a cui non deve rinunciare nessun genere di pittura, c'era equilibrio... Oggi a esser trattato da ritrattista Oscar Ghiglia si dorrebbe; sia fatta la sua volontà.



CARLO OSWALD: RITRATTO DI UN ARTISTA.

CARLO OSWALD. CONCERTO.

Anche Carlo Oswald — un altro toscano non ostante la risonanza straniera del suo nome — ama il ritratto la cui bellezza non risieda soltanto nell'espressione di un interiore mondo umano. Ma dove vuole che di questa espressione ci sia, ne

CARLO OSWALD: « MON AME EN EST TRISTE A LA FIN ».

sa mettere. Nel *Ritratto d'artista* ha voluto significare il momento d'anima in cui un pittore guarda il ritratto che sta dipingendo, a occhi socchiusi, con la bocca un po' contratta, quasi succhiandolo. Così nel volto di donna, pallido nell'ombra che confonde i capelli e lo sfondo, ha voluto dire una tristezza spirituale; quella di un verso di Maeterlinck:

Mon âme en est triste à la fin.

Tutta pittura interiore dunque, rivelazione per via di colore e di forma di ciò che s'intravede nello spirito.

Poi l'Oswald si è ridotto più precisamente pittore: il volto e la sua espressione, ma anche le altre cose e i loro colori, in gustose armonie. Ne è venuto, tra le altre, *La donna al pianoforte*; una composizione gustosissima, un'invenzione originale per rifare a nuovo il motivo caro a Italiani e a Fiamminghi del '500 e del '600: il Concerto. Sul fondo eguale, nero come i neri del pianoforte, i bianchi dell'abito, della tastiera e dello spartito aperto: ma perchè così il quadro era ancora povero, ecco la necessità di una terza nota di colore squillante. E in margine alla tastiera, appollaiato, è un papagallo di un bel verde schietto: è il papagallo verde che lega e regge gli accordi di bianco e di nero.

In tutti gli altri ritratti dell'Oswald prevale sempre più questa preoccupazione di accordi cromatici, orchestrazioni sapienti di un artista che prima di tutto vuol esser pittore. Indi ricerche sempre nuove. Ora gli piace che figure e volti sieno assorbiti dall'aria e dalla luce; e perchè le luci sieno vibranti adopera certi suoi particolari modi d'impressionismo; e preferisce le luci roseo, violette che fanno alone intorno alle lanterne di carta giapponesi.

Si può discutere se questi procedimenti convengano al ritrattista di rimanere ritrattista, ma il pittore c'è e la figura umana anche. Non ostante tutto, l'Oswald pensa che una lanterna senza la figura da illuminare sarebbe, anche pittoricamente, meno

interessante che la figura senza la lanterna. Per la fortuna del ritratto italiano da lui si può sperare ancora.

* * *

Ma per chi pensi e desideri che l'uomo abbia qualche diritto a persistere, anche come soggetto alle arti figurative, e non solo per la parvenza esterna che può avere a comune con oggetti inanimati, ma proprio per il suo intimo valore di uomo, cioè di espressione interiore e spirituale, c'è qualche altro indizio confortante.

CARLO OSWALD: LA DONNA E LA LANTERNA.

Questo, per esempio: che mentre i pittori dicono di aver le loro buone ragioni per abbandonare il ritratto, lo raccolgono invece i giovani scultori.

È naturale — si dirà — perchè la scoltura è di necessità quasi unicamente scoltura di figura umana. Ma è anche giusto osservare come tra i giovani scultori si imponga nel fare dei ritratti, oltre il problema puramente formale, anche quel problema psicologico che qualche pittore vorrebbe bandito dalla pittura. Piace la modellatura del volto umano non solo come arte di muscoli in movimento, ma anche come mezzo di espressione fisionomica.

Tra i promettenti scultori che vivono a Firenze è Domenico Rambelli — faentino di nascita — che nella sua opera già varia e ricca mostra un'attitudine non comune a rendere plasticamente lo spirito umano quale trasparisce sotto la maschera del volto. Egli si è dedicato quasi esclusivamente a far busti, targhette, medaglie in cui evidentemente non è tanto la bellezza decorativa che si cerca quanto la bellezza espressiva.

Con una modellatura larga ma sempre scultoria — non accattata ad altre arti — questo giovane, che vive a Firenze perchè qui può meditare Donatello e Michelangiolo, riesce a darci dei ritratti che sono ritratti, cioè individui, non tipi, non soltanto combinazioni di ombre e di luci, di cavità e di prominenze. È l'inesauribile problema della fisonomia umana che gli basta per trovare ispirazioni continuamente nuove. I volti che egli rende sono quelli che prima di tutto lo hanno interessato per ciò che esprimevano in sè.

DOMENICO RAMBELLI - ANTONIO LIEBL

DOMENICO RAMBELLI - UNA STRANIERA

DOMENICO RAMBELLI - PROFILO DI DONNA

DOMENICO RAMBELLI - UNA RAGAZZA PLEBEA

DOMENICO RAMBELLI: UN UOMO MALATO.

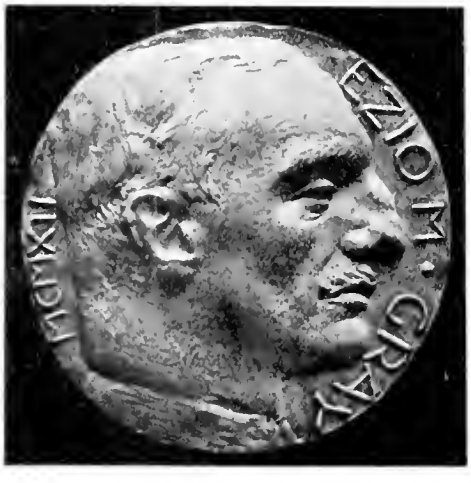
DOMENICO RAMBELLI: TARGHETTA.

In certo senso egli è un verista: non nasconde nei suoi ritratti quello che vede d'imperfetto, magari di sgradevole, nei suoi originali: ma nel caratteristico dell'imperfezione non insiste sino a ritrarne la caricatura, come a qualche altro succede. Le sue figure parlano, ma non si sgolano per farsi sentire: studiate con forza, sono rese con equilibrio. Riescono evidenti perchè ciascuna non pretende di essere più di quello che era nell'originale. Un uomo malato dice tutta la chiusa afflizione del suo morbo, non arieggia ad essere anche il ritratto di un pensatore; una figura energicamente impostata di popolana esprime la solida rozzezza del suo tipo plebeo, senza perciò atteggiarsi a creatura primordiale; un uomo dalla testa robusta si inchiude naturalmente in una medaglia antica; non è un esercizio letterario per rifare del classicismo scultorio.

Se vedesse queste cose sincere ed energiche Max Harden direbbe che sono quello che vogliono essere: teste; opera essenzialmente di ritrattista, come erano capolavori di ritratto le teste, soltanto le teste che egli ammirava nel suo Lenbach. È vero che nemmeno tutta la scoltura può essere soltanto di teste, ma è certo che chi sente a questo modo le teste è già uno scultore....

La dimostrazione dovrebbe continuare. Bisognerebbe cercare in tutti gli studi di giovani artisti, in tutte le città d'Italia, interrogare anche quelli che non hanno ancora un nome. Le ragioni — in gran parte economiche — che minacciano di far trascurare il ritratto, non sono per fortuna ancora così indiscutibili perchè gli artisti dimentichino che nella espressione del volto umano è una delle maggiori difficoltà e perciò delle più sicure bellezze dell'arte. Se anche nell'arte contemporanea l'uomo non tiene più il centro della vita, per molti artisti la vita della figura continua ad essere un grande problema d'arte.

GIULIO CAPRIN.



DOMENICO RAMBELLI: MEDAGLIA.

STORIA ED ARTE:

IL FENOMENO TIPICO DELLA DECADENZA VENEZIANA.

L'INIZIARSI di quel Decadimento di Venezia che forma tema del terzo superbo volume della sua Storia di Venezia nella vita privata [1] deve — secondo Pompeo Molmenti — essere rintracciato nell'anno stesso della battaglia di Lepanto, dove la stella della repubblica lagunare brillò per l'ultima volta della propria fulgida luce. « Giammai vittoria, fu, come quella, tanto gloriosa quanto sterile di benefici » esclama lo scrittore illustre. Ed è vero. Ma non è meno vero, e per primo il Molmenti lo riconosce, che — come il sole tramontato imporpora le nubi all'orizzonte — così il destino di Venezia venne tratto tratto illuminandosi — anche nell'epoca della decadenza — dei riflessi di quel fasto memorabile rivivente nelle virtù dei pochi uomini, i quali pur seppero ancora per oltre due secoli guidare, attraverso tempi ostili e calamitosi, il governo della Serenissima.

Ed è fenomeno degno di essere illustrato e meditato il fatto che, nel lento naufragare d'ogni energia antica in tutti i campi dell'attività pubblica e privata, sopravvisse quasi integra la possanza marinara, onde la leonessa dell'Adriatico ancora potè per anni moltissimi levare fieri gli artigli a minaccia del Turco — il secolare nemico — che rinnovava i tentativi espansionisti.

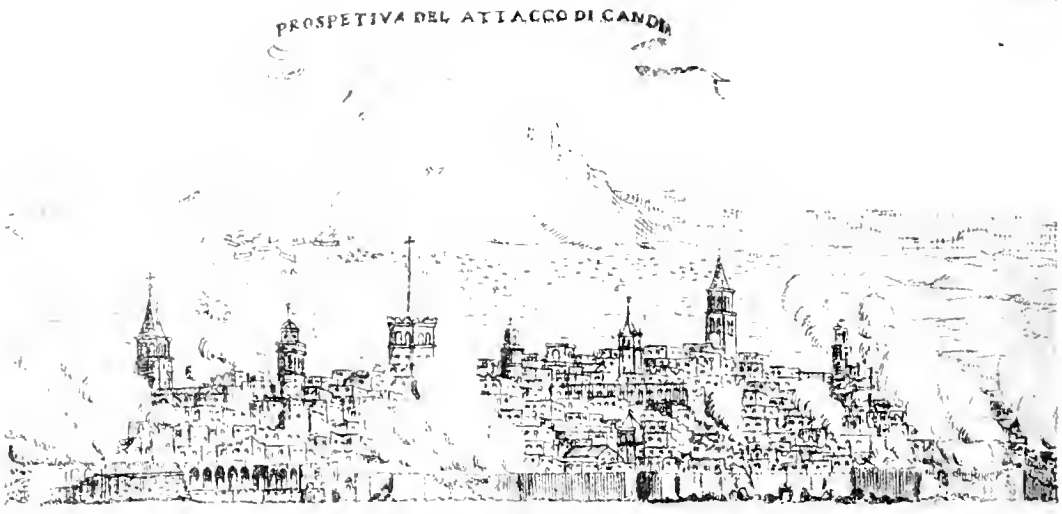
Ben pote la corruttela dei costumi invadere le case del patriziato, dei mercanti e dei popolani, ben poterono le magistrature offrirsi al migliore offerente: ma nel momento del pericolo il ricordo delle vittorie vicine risollevava su dagli animi le sopite fierezze e nei muscoli l'antico vigor battagliero.

Così la repubblica declinò senza precipitare, e la rapida rovina si prolungò in graduale *decadimento*. In tempi di universale dominio dei papi, Venezia potè conservare la gloria riconosciutale da Giordano Bruno, d'essere in Europa l'unico asilo di autentica libertà religiosa. Contro la bieca politica di Spagna, che ordiva nel segreto le congiure insidiose, si opposero dalla repubblica le ancor vigorose ritorsioni e le superbe affermazioni di intangibile sovranità sul golfo Adriatico. Così al tentativo spagnuolo di far scortare da navi ispaniche la sposa di Ferdinando re d'Ungheria a Trieste, si rispose colla cavalleresca offerta di sostituire l'omaggio e la scorta delle galee di San Marco oppure — in caso di rifiuto — i colpi di cannone!

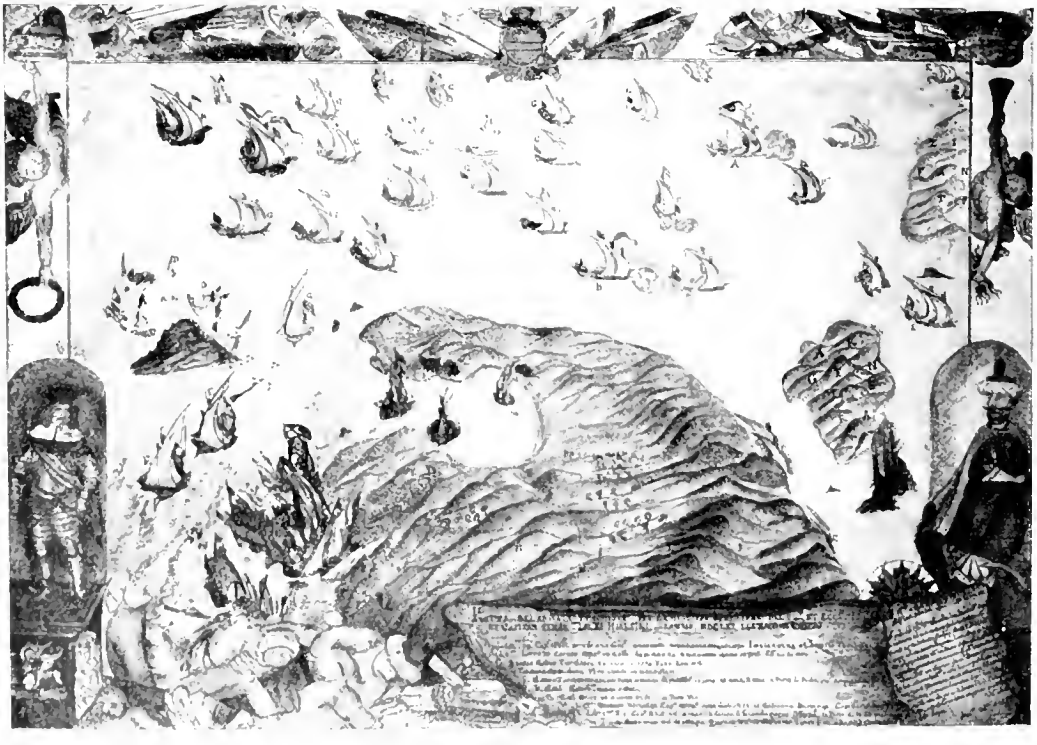
Lo scozzese Gilbert Burnet, che fu vescovo di Salisbury, passando per Venezia nel 1665 notò la

GUERRA DI CANDIA — ALLEGORIA DEL GEN. LORENZO MARCELLO, VINCITORE DEI TURCHI.
(Da un'incisione del tempo).

(1) Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editore.



GUERRA DI CANDIA — CANDIA ATTACCATA DAL TURCO.
(Dalla « Relatione delle mosse delle armi ottomane ecc. » MS. Marciano Ital., VII, 200, fol. 11b).



GUERRA DI CANDIA — BATTAGLIA NAVALE DI MILO (27 AGOSTO 1691).
(Dalla « Relatione » cit., fol. 104).

degenerazione della vita politica e del costume pubblico, biasimò il modo di abitare, di dormire, di mangiare, di bere, e persino affermò che fra gli stipendiati della Serenissima vi fosse un avvelenatore.

* * *

Comunque: anche fra gli autentici e innegabili segni del suo decadere, nella vita gaia e spensie-

GUERRA DI CANDIA — RITRATTO DEL CAPITAN GENERALE LAZZARO MOCENICO (M. 1657)
SCUOLA DEL TINTORETTO — MONACO, GALLERIA.

Ma in peggiori condizioni — a quegli anni — si trovavano Roma governata dai papi ed in balìa dei banditi, ed ogni altro angolo d'Italia, fatta eccezione del Piemonte, impegnato nelle aspre lotte a difesa delle Alpi minacciate dalla Francia.

rata, ond'è sempre accompagnato il tramonto di una vasta collettività — come se i popoli ai pari degli individui amassero di seppellire nel godimento spensierato la coscienza affannosa della propria sventura — il valore delle armi di tratto in tratto si ridestava quale fiamma improvvisa dalla

cenere, fra i vicoli tortuosi della città dominatrice. E la riprova di ciò è nell'accanimento spesso vittorioso onde Venezia contese al Turco il proprio vasto ed antico dominio.

Con tutta ragione l'insigne storico di Venezia sostiene che la sua città — ove fosse stata egoisticamente sollecita del suo materiale tornaconto e poco memore della sua gloria recente — ben podigie su Candia, l'isola che i veneti avevano acquistata nel 1204 dal marchese di Monferrato, la repubblica non esitò a rompere gli indugi, e còlto un pretesto qualsiasi e intimata la guerra nel 1645, senz'altro si impossessò de la Canea e affrontò una lunga e sanguinosa guerra, che sortì esito infelice, ma rivelò superstiti superbe qualità di valore e di abnegazione nelle armate veneziane.

RITRATTO DI FRANCESCO MOROSINI PELOPONNESIACO (N. 1618, M. 1694).
(Da un'incisione del tempo).

teva cercare ed ottenere, rinunziando alle ostilità, quelle concessioni, quegli accordi e quelle intese necessarie al maggiore sviluppo dei suoi commerci sul mare. Non diversamente si erano atteggiate altre nazioni e fra le più potenti d'Europa. Venezia sagrificò senza ambagi ed esitazioni l'interesse al decoro.

Poichè i turchi, ormai incontrastati signori dell'Arcipelago, non nascondevano più le loro cupi-

Pompeo Molmenti ha giustamente esaltato come un nuovo Pietro Micca quel Biagio Zuliani seppellitosi stoicamente sotto le rovine fumanti del castello di San Teodoro, pur di non arrendersi ai turchi. E non è meno mirabile il sagrificio di Tomaso Morosini il quale — dopo avere invano tentato di chiudere i Dardanelli — si spinse in mezzo a venticinque galee turche e s'immolò mentre sopravveniva — vendicatore ga-

gliardo — il capitano generale Grimani dalla cui flotta i nemici vennero travolti in fuga e sgominati.

Queste prove isolate di fortezza e di eroismo tornarono feconde di esempio e suscitatrici di nobili gare. Ben tosto le sorti mutano. A quella vittoria dei Dardanelli seguono altre vittorie sanguinosissime, strappate a vivo impeto di volontà irresistibile alle soldatesche barbare. Il Molmenti ricorda il successo clamoroso di Jacopo da Riva a Fochies nel 1649, la prodezza fortunata di Alvise Mocenigo a Paro nel 1651, le gesta di Lorenzo Marcello, la veemente irruzione dell'eroico Lazzaro Mocenigo a Scio nel 1657 e il trionfo di Giorgio Morosini a Milo nel 1661.

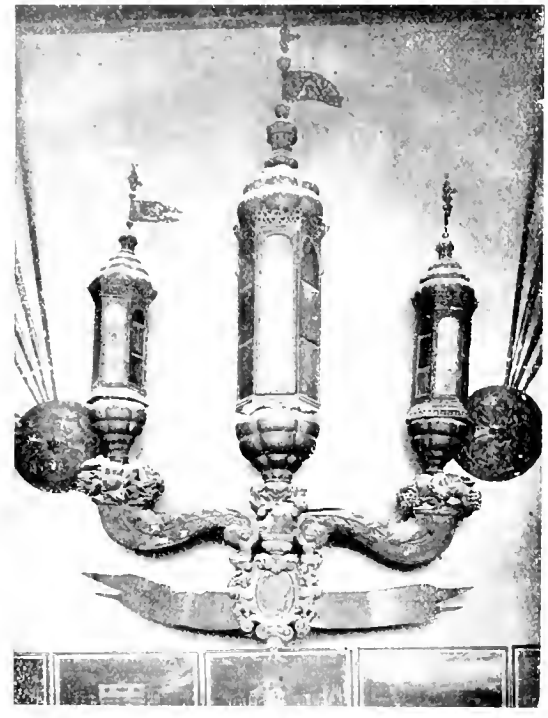
Ed è strano constatare, in questa fulgida collana di vittorie, come l'opera personale degli stessi comandanti risusciti il ricordo dei maggiori capitani romani e dell'antica repubblica gloriosa, per l'azione da essi svolta e il coraggio dimostrato esponendosi ogni giorno al pericolo contro le stesse leggi — già evolute — della guerra e la prudenza doverosa nei capeggiatori di truppe.

« Si cacciano dove più spesso infuriano i colpi, presenti sempre là dove ci sia pericolo da correre e gloria da conquistare » rammenta il Molmenti e segnala il caso di Giuseppe Dolfin, assalito da sei navi nemiche con una sola galea, colla quale riesce a difendersi intrepidamente, a far prigioniera una nave turchesca ed a ricongiungersi all'armata veneta. E più grande ancora, degno davvero d'essere comparato ai maggiori eroi dell'antichità, è Lazzaro Mocenico a cui la sventura coronò di superba poesia l'ardimento sublime: forzato il passaggio dei Dardanelli, il prode veneziano si avventava, fra i turbini del cielo e la disperata ira dei nemici, contro la vicina Costantinopoli quando, a pochi nodi dalla città turca, mentre terribile di furore e di grandezza stava per muovere l'attacco che avrebbe forse mutata radicalmente la storia dell'Europa, ecco lo scoppio della polveriera sulla nave maestra... E un'antenna, precipitando sul cassero, vi sfracella l'invitto audacissimo condottiero!

* * *

Da una società oramai avviata verso la decomposizione, da un governo fatalmente condannato al prossimo sfacelo da quella sentina di corruzione, onde s'era venuta convertendo Venezia alla fine del seicento, si erigeva dunque ancora tanta gagliardìa di potenza militare. La città del giuoco e del piacere si mutava ancora una volta in trincea insuperabile contro la sete d'invasione del mondo ottomano.

Ed è strano constatare come l'Europa, i cui pudichi ambasciatori redigevano le pessimiste relazioni sulla putrefazione veneziana, e descrivevano a foschi colori la corruttela dei costumi sulla laguna, assistesse indifferente, apatica, affatto estranea a quella lotta titanica, nella quale la repubblica se-



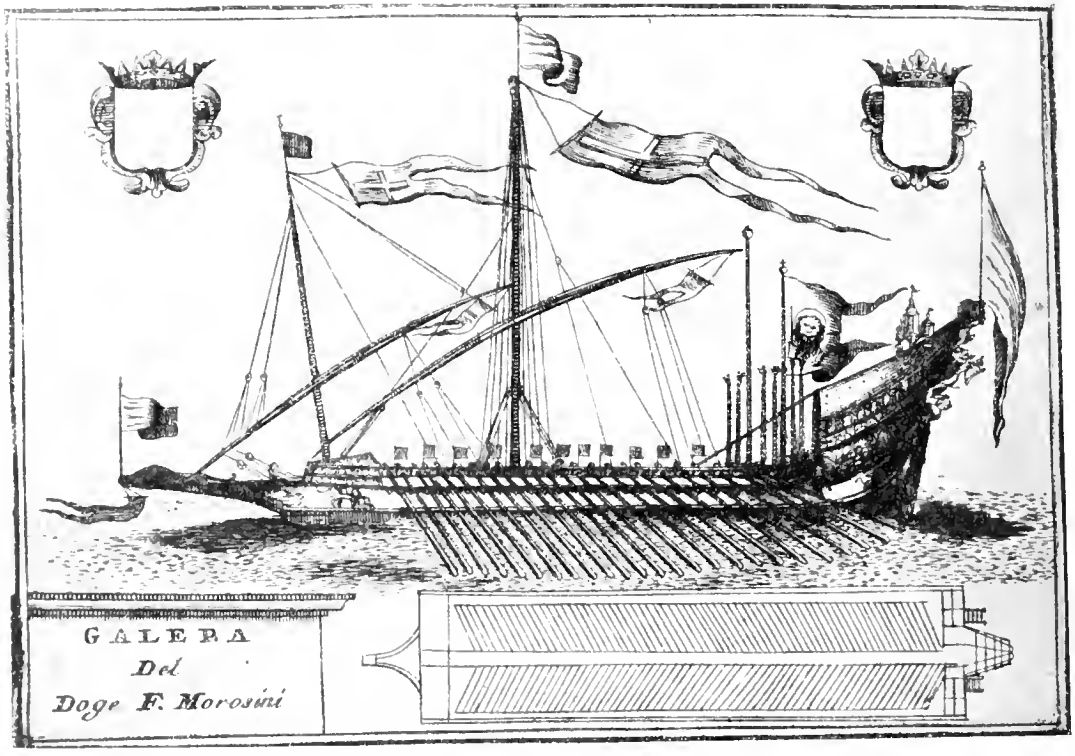
FANALI DELLA GALERA DI FRANCESCO MOROSINI.
(MUSEO CIVICO, R. M.).
(Fot. Filippi).

renissima immolava i suoi figli, le sue navi, il suo tesoro, tutta sè stessa in olocausto alla grande sua missione tutelatrice dell'intera cristianità. Pochi e inefficaci i soccorsi delle altre nazioni in quella impresa, che avrebbe dovuto riunire gli sforzi di tutto quanto l'occidente! La repubblica bollata come *degenere* venne lasciata quasi sola nel certame. E accettà senza recriminazioni quella dura condizione di isolamento. E non mosse lamento neppure quando — mentre il vessillo di S. Marco sventolava fra le quotidiane ecatombe di figli di

Venezia sui mari d'Oriente — le bandiere di altre nazioni marinare, approfittando del favorevole stato di cose, si lanciarono ardite verso altri mari ad usurparli alla rivale, impegnata nell'aspra contesa, allargando i loro commerci a danno di quelli veneziani!

Frattanto maturavano gli eventi nel corrusco divampare della rabbia turca, decisa a fiaccare le veri e di membra lacere. E Candia resisteva ancora. Per tutto l'anno 1668 la difesa miracolosa si prolungò tenace. Soltanto nel 1669, dopo circa ventiquattro anni di battaglie, Francesco Morosini dovette constatare umanamente impossibile di reintegrare le sue forze combattenti. E cedette Candia, ridotta un cumulo informe di rovine.

Ma pur da quelle rovine doveva sprigionarsi



Dall'opera « Navi o vascelli, galee, galeazze ecc. » del P. Vincenzo Coronelli cosmografo della Repubblica, Venetia, 1707).

estreme temerarietà repubblicane. Il Molmenti riassume in brevi frasi sintetiche gli ultimi epici avvenimenti. I turchi, ostinati a volere espugnare Candia, la investono nel 1667 con un supremo sforzo, facendo impeto contro le mura della città, fulminandola colle bombarde, seminandone gli spalti di eccisi. In cinque mesi si contarono trentadue assalti, diciassette sortite, seicento diciotto scoppi di mine, tremila seicento morti fra i soldati di San Marco e ventimila dei turchi. Le mura grondavano sangue, le strade erano ridotte un mucchio solo di cada-

un anelito di risurrezione e di futura vendetta. E fu lo stesso Morosini che nel 1684 riaccese fieramente la guerra col Turco, riconquistando Santa Maura, Prévesa, Corone e tutto il Peloponneso, meritandosi dai contemporanei il nome di *Peloponnesiaco*, il busto in bronzo nel palazzo ducale, lo stocco ed il pileo inviatigli in dono, come insegne simboliche, da Alessandro VIII, quando nel 1688 il vincitore dei turchi venne elevato al soglio dogale, dal quale discese quasi subito per condurre a nuovi trionfi l'armata di Levante, l'anno 1694,

a Nauplia. Degno coronamento di una vita di battaglie e di vittorie.

Maggiore ragione di benemerenza dobbiamo vedere in questi ultimi segni della possanza veneziana, continuatori e conclusori della magnifica tradizione, quando sentiamo il Molmenti asseverare che tali lunghe lotte quasi disperate vennero affrontate con vascelli tratti in gran parte dalla marina del commercio, assai pesanti e tardi per le intricate manovre di velature, benchè muniti di agile ed efficace artiglieria, per opera specialmente degli Alberghetti e di Domenico Gasparoni: diffatti le batterie galleggianti di Angelo Emo ebbero nuovi giorni di gloria quando nel 1769 bombardarono Tunisi, Susa, Sfax e Biserta. Ultimi guizzi della gran fiamma luminosa!

* * *

Frattanto andavano sempre più deperendo le attività e le fortune in ogni altro ramo della vita pubblica. Singolare contrasto fra il primo capitolo del volume di Pompeo Molmenti e quelli in prosieguo, dove sono elencate le difficoltà finanziarie della repubblica, ridotta a dar maggior forza agli *scansadori*, magistrati chiamati a eliminare le spese non strettamente necessarie, l'improvviso arenarsi del commercio veneziano non più in grado di sostenere la concorrenza in Levante coll'Inghilterra e l'Olanda tanto che i « Savî alle mercanzie » della città, ch'era stata l'emporio commerciale del mondo, dovevano amaramente denunziare: « Di questa famosissima piazza resta poco meno che annichilato l'importantissimo commercio che ha preso definitivamente altra via! ».

Eppure si erano adottati continui provvedimenti per favorire la navigazione, accordando grazie e privilegi ai costruttori di navigli, ai capitani e ai marinai, incoraggiando la istituzione di compagnie di assicurazione e finalmente formando il disegno di un vasto piano di rinnovamento commerciale e daziale. Alcuni vantaggiosi trattati si erano pur venuti stipulando con vari stati. Ma la Turchia, mentre apriva i suoi porti alle navi di Francia, Olanda ed Inghilterra, negava ogni agevolezza alla odiata repubblica adriatica. Così Venezia scontava la difesa accordata all'Europa.

I dazi protettori dell'industria locale avevano creato il contrabbando con conseguente deperimento dell'industria stessa. Ormai il patriziato ed anche la borghesia arricchita sdegnavano i traffici e il lavoro produttivo. Se l'arte sfolgorava ancora nelle creazioni meravigliose degli ultimi artisti settecenteschi, la vita infrolliva ogni giorno più. Il Molmenti acutamente coglie i sintomi dell'elegante pervertimento nell'amore esagerato delle feste e delle cerimonie, nella furia del gioco e del piacere sfrenato, nella stessa decorazione effeminata degli ambienti signorili, nella tramontante austerità della vita famigliare, nella dissoluzione penetrata nei conventi e nei salotti, nelle frivolezze della produzione letteraria. La parrucca

RITRATTO DI ANGELO EMO (M. 1792).
(Da un'incisione del tempo).

Che il capo ingombra di femminee chiome
Con avvilir la dignità del nome
Col degradar l'autorità del sesso,

è il simbolo degno di quella società smascolinizzata. La quale, in fondo in fondo, non era peggiore di tante altre in Europa: le sue leggerezze salirono a maggior notorietà, poichè sulla laguna fin d'allora convenivano i viaggiatori d'ogni parte. Forse in Francia — alla vigilia della grande rivoluzione — il costume era più morale e severo che a Venezia? Oibò. E questo non ha impedito l'evento più memorabile della storia moderna!

E a Venezia può bene essere rivendicata — pur negli anni della sua decadenza — quella

sopravvivenza di fierezza e di virtù, che si eresse come ultimo schermo contro l'improntitudine turca.

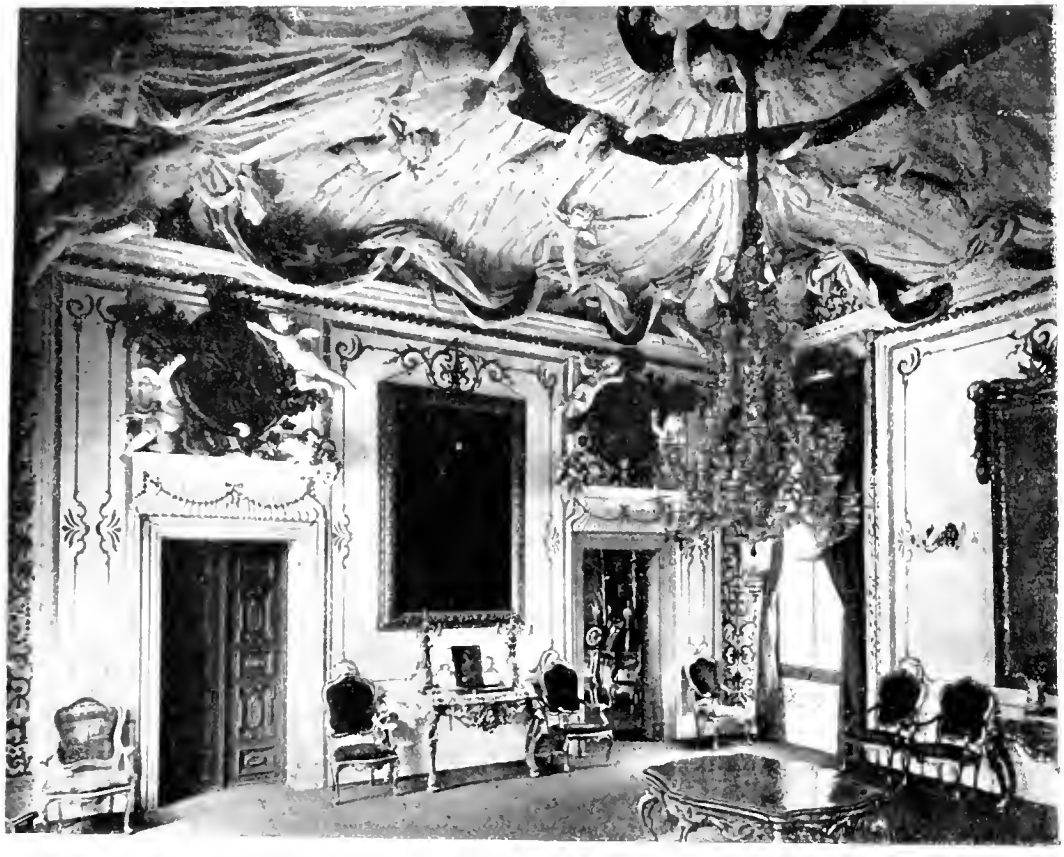
Ai sociologhi il compito di esaminare minutamente e trarre le sapienti illazioni dal fenomeno, che balza evidente e magnifico dalle pagine lucide, nitide ed eloquenti di questo splendido terzo volume dell'opera di Pompeo Molmenti, l'opera forse più geniale, completa e meritoria, che la letteratura storica contemporanea ci abbia offerto.

Quel fenomeno è soltanto una parossistica esaltazione degli istinti di conservazione nella traballante repubblica marinara?

Io credo di no. Le cause mi sembrano più profonde e complicate. In quel non soppresso spirito bellicoso fra i veneziani della decadenza io non vedo soluzioni di continuità.

La difesa di Venezia del 1849 è un episodio, che si riallaccia direttamente alla difesa di Candia. Daniele Manin è l'erede diretto di Francesco Morosini..

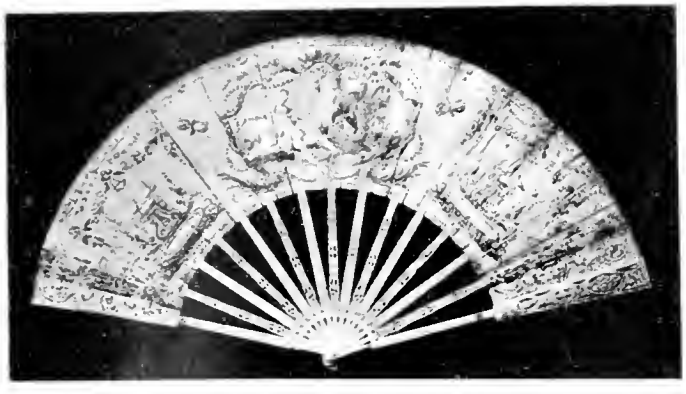
ALESSANDRO LONGHI: RITRATTO DI UN AMMIRAGLIO VENETO — PADOVA, MUSEO CIVICO
(Fot. Alinari).



SALONE DI UN APPARTAMENTO PATRIZIO

Ed io mi convinco sempre più che il calunniatissimo settecento veneziano — vittima degli storici superficiali, che lo videro soltanto attraverso le nubi di cipria e sotto le patine di belletto — meriti dall'epoca nostra una riabilitazione ed un degno rivendicatore.

Pompeo Molmenti, compiuta la vasta e formidabile fatica dei suoi tre monumentali volumi di storia veneziana, perchè non si accinge al nuovo compito magnifico? Chi più adatto e preparato di lui a tentarlo? GUIDO MARANGONI.



VENTAGLIO SEC. XVIII — MUSEO CIVICO.

LE SIGNORINE INSACCANO I FRUTTI DI UN PERO ALLEVATO A CORDONE.

VARIETÀ: AGRARIA FEMMINILE.

DA cinque anni esiste qui a Firenze alle Cascine (la classica passeggiata fiorentina), fra la R. Scuola di Pomologia, il tiro al piccione e il campo delle corse, un'istituzione che in questo momento di *femminismo agrario*, acquista uno spiccato sapore di attualità ».

Voglio parlare della *Scuola Agraria femminile « Giuseppina Alfieri Cavour »* che Tito Poggi ricordava tempo fa, sul *Corriere*, come una delle poche istituzioni del genere in Italia e con la quale credo si sia già messa in rapporto la neo-Sezione femminile degli agricoltori italiani.

Questa scuola, fondata per iniziativa privata, con il concorso del Municipio di Firenze e del Ministero di Agricoltura, ha lo scopo d' impartire alle signorine di almeno sedici anni, delle nozioni teorico-pratiche di agronomia, orticoltura, economia e contabilità domestica, floricoltura, apicoltura, pollicoltura, caseificio, igiene, ecc.

L'Istituto ha una sede propria in una palazzina appositamente costruita alle Cascine previ accordi fra il Municipio di Firenze e la marchesa Adele Alfieri di Sostegno che per la sua costruzione erogò una forte somma a fondo perduto. La palazzina è circondata da un giardino, nonchè da orti e pomarî ricchi di svariate collezioni di piante e serre calde e temperate per i vegetali esotici. Il tram da piazza del Duomo

L'INGRESSO ALLA SCUOLA.

LA POTATURA DEI PESCHI.

porta alla scuola in venti minuti. La scelta della posizione non poteva dunque, da tutti i lati, esser migliore e ce lo dimostra anche il numero relativamente importante di signorine che frequentano la scuola, benchè questa sia ancora giovane e poco conoscinta. Le allieve sono infatti quest'anno circa quaranta.

* * *

Un giorno, trovandomi alla R. Scuola di Pomologia di cui è direttore l'egregio prof. Vincenzo Valvassori, la sua signora, direttrice dell'Istituto agrario femminile, mi propone gentilmente di voler andare a visitare l'istituto stesso, ciò che accetto col più gran piacere.

Appena arrivo la signora Carolina Valvassori, sempre squisitamente cortese, m'invita a fare un giro negli ambienti e nel giardino della scuola.

Passiamo così nei diversi locali dell'istituto: dappertutto regna la pulizia ed abbonda l'aria e la luce. Del resto la Regina Madre non definì questa scuola — quando, nel maggio del 1911, la onorò di una sua visita — col motto: « Lavoro giocondo, giocondità laboriosa »?

Le stanze sono arredate col puro necessario, tutto quello che è superfluo è stato abolito: la prima, una delle più grandi, serve per le lezioni di agraria; ad una parete è appoggiato un tavolo di legno coperto da un vetro: sotto v'è un lume acceso. È l'incubatrice artificiale.

In un angolo un album immenso racchiude dei disegni di piante e frutti fatti dalle allieve; sopra un tavolo si scorgono, fra le « scope », dei bozzoli che servono per insegnare praticamente l'allevamento del filugello (*Bombyx mori*) comunemente detto baco da seta.

LA POTATURA.

APICULTURA.

LA SIGNORA VALVASSORI SPIEGA ALLE ALLIEVE COME SI ESTRAE IL MIELE DAGLI ALVEARI.

LA SCELTA DELLE FRUTTA PER LA PREPARAZIONE DELLE CONSERVE.

LEZIONE DI GASTRONOMIA.

DOPO LA MUNGITURA.

SI RACCOLGONO LE ORTENSIE PER DECORARE LA MENSA.

ALCUNE SIGNORINE COLTIVANO I POMIDORO E NE LEGANO CON CURA I TRALCI SUI SOSTEGNI.

LA RACCOLTA DELLE PATATE E DELLE FRAGOLE.

Attraversiamo quindi la sala da pranzo ed altri ambienti che sarebbe troppo lungo descrivere; nella sala di lettura vedo, sparsi sopra una tavola, i migliori giornali agricoli italiani ed esteri e, ad una parete, la biblioteca circolante mantenuta dal Ministero di Agricoltura

* * *

Intanto la signorina Valvassori — che coadiuva la madre nella direzione dell'istituto — mi dà qualche informazione sul programma della scuola. So così che i corsi d'insegnamento hanno la durata di un semestre; che le lezioni pratiche sono date dal capo-giardiniere cav. Recenti e dal capo-frutticultore sig. Bedini; che sono ammesse all'istituto le signorine dai 16 ai 25 anni che hanno fatto studi equipollenti alla licenza complementare, tecnica o ginnasiale; che la tassa d'ammissione è di L. 10 oltre al pagamento di L. 40 in due rate trimestrali anticipate; che alla fine del semestre è rilasciato un *certificato di frequenza e di profitto*, in seguito ad un esame teorico-pratico; infine che all'istituto sovrintende un Consiglio direttivo di cui fanno parte la contessa Maria di Frassineto (Presidente), la marchesa Adele Alfieri di Sostegno (rappresentante del Ministero di Agricoltura), la baronessa Giuliana Ricasoli Firidolfi, il conte Paolo Guicciardini e l'ing. Ugo Giovannazzi (rappresentanti del Comune).

* * *

Frattanto siamo giunti nella cucina: una cucina davvero modello. E' qui che le allieve si esercitano praticamente nell'arte culinaria, è qui che

LEZIONE PRATICA

LA SPUNTATURA DEI ROSAI.

preparano dei pranzi settimanali a turno che — a quanto dice Jarro che di arte gastronomica se ne intende — sono dei veri poemi!

Adesso stanno appunto facendo delle conserve di frutta.

— Noi — mi dice una signorina — ne facciamo di tutti i colori...

E difatti, attraverso il limpido vetro dei barattoli, le conserve appaiono nelle tinte più belle e più varie!

Ed eccoci finalmente nel giardino: un piccolo « roseto » sul davanti, un pomario ed un orto ai lati e dietro una grande « stazione apistica » (che serve anche come osservatorio per la Toscana) dove sono riuniti ben dieci differenti modelli di apiari, dall'antico, classico alveare di giunco, all'arnia modernissima « pratica solida ed elegante ». Insomma un vero villaggio dagli innumerevoli villini per api.

Più in là, sopra un prato, dentro una rete circolare, dei pulcini svolazzano e piulano insistentemente, forse chiamando la madre: ma chiamano invano giacchè son nati nell'incubatrice al calore di un lume a petrolio!

GRUPPO DI ALLIEVE SU LA PORTA DELLA SCUOLA.

Ammiro ed apprezzo le piante fruttifere allevate razionalmente, gli ortaggi rigogliosi — in grazia alle opportune concimazioni — infine gli arbusti ben fioriti, potati con cura. Ed osservo le allieve sparse qua e là, ognuna intenta al proprio lavoro. Queste preparano grandi ciuffi di ortensie per adornare la mensa; quelle coltivano i pomidori e ne legano con cura i tralci sui sostegni; alcune potano i rosai rampicanti togliendo i fiori secchi da poco sfioriti, mentre altre, intorno ad un pero allevato a cordone, insaccano i giovani frutti.

La direttrice corre da queste e da quelle, su e giù, instancabile. Consiglia, ammonisce. Insegna il lavoro manuale indispensabile e spiega il perchè di ogni operazione.

Giacchè niente è fatto a caso: ogni allieva comprende perchè agisce, verso che scopo tendono i suoi sforzi e può ogni giorno seguire le fasi e gli sviluppi previsti e annunziati dai suoi maestri.

* * *

Ma la visita è finita. Mentre ritorno in città per gli ombrosi viali delle Cascine (questo splendido museo forestale vivente) ripenso a quello che mi ha detto accommiatandomi la signora Valvassori, quasi esprimendo ad alta voce un suo intimo pensiero: « Non è bello vedere queste signorine, della nostra migliore società, sacrificare qualche divertimento, per dedicarsi con passione allo studio della natura ed alla vita dei campi? ».

RENZO LEVI NAIM.

(Fotografie di Renzo Levi Naim e del cav. Recenti).

LA SIGNORINA VALVASSORI NUTRE I PULCINI NATI NELL'INCUBATRICE. IN FONDO SI VEDE LA « MADRE ARTIFICIALE ».

CRONACHETTA ARTISTICA.

L'ESPOSIZIONE DELLA PROMOTRICE DI BELLE ARTI DI TORINO.

In fatto di Esposizioni, Torino tiene certo uno dei primi posti fra le maggiori città italiane.

In due mesi appena, ecco inaugurarsi due nuove esposizioni di belle arti!

Oggi è la volta della Promotrice delle Belle Arti, — l'antica esposizione torinese che si ripete ogni anno nel tempo primaverile e che, pur tra guerricciuole e piccole invidie, riesce ad interessare il pubblico migliore; — domani (e noi ne riferiremo nel fascicolo di Giugno) sarà una curiosa gara d'arte, che, sotto la designazione di *Esposizione Internazionale di arte femminile*, rivelerà un aspetto nuovo delle arti figurative e plastiche nei campi del pensiero e dell'ideale muliebre....

Una primavera di fiori, adunque, e foriera di frutti copiosi e maturi.

La Promotrice di quest'anno è riuscita assai bene e l'Ufficio di Presidenza, costituito di studiosi, di buongustai e di artisti, merita una schietta lode.

Non è la grande Esposizione di battaglia, no, tendente a lanciare idee nuove, a incanalare nuove ardite correnti di pensiero, e però rimane pur sempre una nobile manifestazione di pensiero artistico....

Consideriamola, adunque, così com'è, così come essa si presenta, vale a dire, un insieme di volontà tenaci e capaci, tali cioè da sentire e da esprimere la bellezza viva di un'idea, sia pure senza tentare il gran volo.

E la volontà — giova riconoscerlo — è pur sempre la grande condottiera e la forte ispiratrice della vita, poichè essa, come il tempo, è capace di prodigi.

Se non tutta riuscita, come complesso di opere esposte — quadri, statue, gessi, bronzi, disegni —, la Promotrice attuale è riuscita a radunare opere

EMILIA FERRETTINI-ROSSOTTI: LONTANI ORIZZONTI.

(Fot. Dall'Armi).

in numero maggiore degli anni scorsi, e taluna, ripeto, veramente notevole.

Mancarono all'appello — forse per impegni precedenti, forse per diversità di vedute — artisti egregi, quali il Maggi, il Ferro, il Carutti, e però vi figurano altri valorosi, quali il Tavernier, il Saccaggi, il Verno, il Durante, il Falchetti, il Dalbesio, il Follini, il Sacheri. Il Balestrini e il Bazzaro, lombardi, sono fedeli alla nostra Promotrice.

Lungo sarebbe l'elenco degli espositori, e noi dobbiamo necessariamente limitarci a pochi nomi...

La famiglia del defunto pittore Silvio Allason presenta qualche opera notevole del valoroso e modesto artista, ricca di poesia e di sentimento.

Tra gli scultori, si distinguono specialmente il Pozzi e il Fantoni. Di bella finezza e viva espressione lo *studio* e i due altorilievi di Riccardo Fantoni, ch'è tra i giovani scultori uno de' più quotati; energicamente espressivo l'*Argonauta*, di Tancredi Pozzi, e del pari riuscita, come maschera tragica, il bronzo *Mérope*, ch'è una parte del bozzetto presentato dallo scultore torinese al Concorso pel monumento ad Adelaide Ristori. Del resto, le opere qui riprodotte dei vari artisti valgono meglio di ogni commento a ben rendere il pensiero dell'artista stesso, la sua tecnica e il carattere specifico dell'arte sua. Sui due altorilievi del Fantoni, parti del gruppo *La Vita*, richiamo l'attenzione degli studiosi.

Non manca alla Mostra attuale l'elemento femminile, con qualche buona affermazione. Ricordo la Ferrettini-Rossotti, fra le migliori. Il suo quadro qui riprodotto sarà assai ammirato.

Interessanti gli studi ad olio eseguiti a Rodi dal capitano d'artiglieria Paolo Berrino, allievo del compianto Delleani. Era bene, infatti, che di Rodi città e dell'isola restasse un ricordo vivo. Mi piacquero specialmente le *impressioni* di Psithos.

È un fatto, che nessuna cosa quanto la serenità dell'arte riesce a far dimenticare le ore tempestose della lotta!

ROMOLO UBERTALLI: BETULLE A SERA (PASTELLO).

Del resto c'è, tra gli artisti piemontesi, più di un sintomo di risveglio, più di una promessa che lascia bene sperare dell'avvenire, tra l'agitarsi delle idee e l'infervorarsi dei sani propositi. Ultimo segno, ch'io già rilevai in queste colonne l'anno scorso, e che oggi ancora, a Promotrice aperta, dopo qualche altra Mostra minore (quella del Circolo degli Artisti compresa), dopo qualche mia visita allo studio di questo o quel pittore piemontese — del Reycend, ad esempio, del Maggi, del Levis (le cui impressioni tripolitane si osservano sempre con piacere), dell'Ubertalli, del Cavalleri, del Ferro, dell'Arbarello e di altri minori — mi piace notare e far notare a quanti sentono vivo il desiderio delle emozioni estetiche.

Infatti, ditemi, non è forse questo estendersi

della coltura per tutto il mondo alimentato, per nove decimi, dalla curiosità e dal desiderio delle emozioni estetiche? Senza dubbio.

Le case dei ricchi si riempiono di libri e di opere d'arte; vere folle di persone agiate affrontano spese e fatiche di viaggi per vedere collezioni di quadri e monumenti di paesi lontani, e, persino la cucitrice, il minatore e l'artigiano, sentono talora il bisogno della dilettazione estetica, vale a dire, il desiderio vivo di contrapporre e di aggiungere insieme alla vita reale di ogni giorno, che è fatica, aspra lotta incessante, la visione serena, dolce, pura, il sogno di un'altra vita, che la rappresentazione dell'arte soltanto sa concretare in un mondo ideale.... Così.

Ascoltate. Dalla terra si leva un coro di poeti, e le voci della natura e della vita si armonizzano. La buona e dolce poesia del lavoro si nutre di una umanità più intima e più intensa, e anche una volta ci fa persuasi che, in arte, tutto ciò che è aggiunto all'umanità, è, prima o poi, aggiunto alla bellezza.

CESARE FERRO: STUDIO PER UN QUADRO (PASTELLO). (Fot. Dall'Armi).

Fermiamoci un poco, frattanto, a guardare di qua e di là della letteratura, e però, restringendo il nostro campo di osservazione al solo Piemonte, cerchiamo di seguire i nostri artisti vecchi e gio-

V. CAVALLERI - ESTATE.

L. ARBARELLO - LAGO DEL GABIET E GHIACCIAI DEL MONTE ROSA.

E. REYCEND : MERIGGIO DI MAGGIO NEL CANAVESE.

E. REYCEND . GIORNATA GRIGIA ALLA MARINA.

vani, attraverso la loro produzione, passando dalle Esposizioni ciarliere alla pace buona degli studi silenziosi.

Molti artisti, pur lavorando assai, espongono poco alle mostre pubbliche, paghi delle visite dei buongustai ai loro studi; per cui non sempre le Esposizioni ufficiali sono l'esponente più sicuro della produzione di un'intera regione, ed a me stesso fu dato, ultimamente, di ammirare nello studio di più pittori piemontesi parecchie opere di vivo interesse, compiute magari da anni, e che mai figurarono ad alcuna mostra.... Cito, ad esempio, i due ottimi lavori, qui riprodotti, di Vittoria Cocito e di Mario Reviglione. E, in tal caso, come può sapere il pubblico, sia pure buongustaio? Come seguire lo sviluppo utile e proficuo del movimento artistico, nella pittura e nella scoltura, nella miniatura, nell'arte di bianco e nero, e, in genere, nelle arti del disegno, di una intera regione, specie se questa regione è il Piemonte, dove lavorano, ammirati dovunque, un Bistolfi e un Grosso, un Canonica e uno Zocchi, un Calandra e un Calderini, un Reycend e un Follini, oltre una schiera di altri valorosi pittori e scultori, seguiti da giovani di vivo ingegno e di buona coltura, già sicuramente affermatisi nelle prime significative battaglie dell'arte?

Per questo, per rendere cioè sempre meglio edotto il pubblico e gli studiosi della produzione artistica piemontese, io verrò man mano, al presentarsi di ogni propizia occasione, o per inaugurazione di mostre artistiche o per visite di studî, dicendo dei nostri artisti piemontesi, esaminando e riproducendo

MARIO REVIGLIONE: STUDIO (1913).

VITTORIA COCITO: AUTORITRATTO (E. A. Dall'Armi)

le loro opere più recenti che, alla vigoria della tecnica, uniscano una schietta originalità di pensiero. Andrea Tavernier, ad esempio, è, senza dubbio, uno dei nostri maggiori pittori....

Il Tavernier è un solitario e l'arte sua risulta l'espressione schietta di questa continua ricerca di sè stesso: arte ferma, meditata e pur serena, fatta di sentimento, nutrita di fede, ravvivata di ideale.

Anche il *Paesaggio*, di Enrico Reycend, vive e palpita in un mondo di chiara luminosità, idealizzandosi, senza snaturarsi.

Il Reycend è tecnico e colorista provetto. La montagna e il mare sono i suoi « temi » preferiti. Una sua grande *Marina* interessa specialmente i visitatori della Promotrice, come desta ammirazione schietta la bella tela del Tavernier, che s'intitola *Alti pascoli...*

* * *

Carlo Follini, il più caro discepolo del Fontanesi, lavora assiduamente nel suo studio di via Po, e piacque assai, ultimamente, alla esposizione del Circolo degli artisti una sua impressione di spiag-

gia; una vecchia che rammenda le reti presso le barche tratte a secco, visione grigia e fine di una giusta luminosità ariosa... Pittore un po' romantico, il Follini onora, col Reycend, coi rimpianti Delleani e Avondo, col Calderini, col Tavernier, l'arte paesista subalpina.

Nel suo ampio studio all'Accademia Albertina — dove è professore titolare di pittura — seguita a lavorare, con bella energia, Giacomo Grosso, e del pari proseguono con tenacità la loro opera, tra i maggiori, Leonardo Bistolfi, alla Loggia, lo Zocchi all'Accademia, dove insegna scultura, facendo degli allievi pronti e capaci; Davide Calandra, nel suo luminoso studio di Corso Massimo d'Azeglio, e Pietro Canonica.

Anche i minori e i più giovani, tra gli scultori, come il Rubino, il Biscarra, l'Alloati — il quale ultimo ebbe a modellare un discreto busto del Presidente del Consiglio dei Ministri, onorevole Giolitti —, proseguono con fiducia e con rinnovata energia la via segnata.

Lavoro di profondo pensiero mi parve la tela del prof. Luigi Morgari *Sul Golgota*, riuscita nel disegno e parlante nel colore, piena di suggestione e, quasi direi, di mistero, come ben si conveniva all'alto tema di storia sacra...

Mi riprometto, volta a volta, di dire di tutti i pittori piemontesi, e anche delle pittrici, e son certo che i lettori seguiranno con interesse questo sviluppo dell'arte subalpina. Anche i giovani studieremo.

Vi presento, intanto, due mirabili lavori di Vittorio Cavalleri: *Estate*, tutto un tesoro di ricchezze naturali, un gran canto di vita nel silenzio campestre, e *Rovine*, pensosa nostalgia del passato, tela che racchiude un profondo pensiero...

Ecco Luigi Arbarello, l'artista gentiluomo, che già seppe combattere e vincere non poche battaglie di vera arte!

L. ARBARELLO: PRESSO AL FOCOLARE.

L'opera dell'Arbarello si presenta oggi assai copiosa, e però, fra i molti suoi quadri, così elegantemente e gustosamente disposti nell'ampio studio di via Maria Vittoria, io ho voluto scegliere quelli che meglio lumeggiano lo stato d'animo, il pensiero, lo stile del valoroso artista.

Finissima la tela *Presso al focolare*, che rappresenta una ragazza della Valle Strona.

L'ambiente, come si vede, è scuro, fuliginoso, tale cioè da rendere assai bene l'interno d'una povera casupola di montagna.

Ecco il gran piano di Ceresole Reale nel *Paesaggio!* L'Arbarello è un appassionato della montagna, e sa *vivere* veramente la montagna nelle sue tele. L'ombra che sembra avanzarsi sul primo

piano del quadro è portata dalla montagna dietro alla quale si abbassa il sole. L'effetto è bellissimo nella sua suggestiva verità.

Io amo vero il *Crepuscolo*, tra le migliori tele dell'Arbarello. Osservate.

La luce grigio-violacea, dopo il tramonto, ci dice tutta la melanconia del Lago d'Orta, mentre una sensazione di mistero pervade il nostro essere...

Crepuscolo fu acquistato da S. M. il Re.

All'opposto, un vero trionfo di luce appare il quadro *Lago del Gabiet e ghiacciai del Monte Rosa*.

ma ora, anche in Torino, nel suo elegante studio di via Genova, dà opera attiva e sostanziale ai suoi pensieri e alle sue visioni d'arte e di bellezza.

Più che un pittore, il Maggi è un poeta della montagna, in ogni stagione, in ogni ora.

Giudicatene voi stessi, nelle tre tele qui riprodotte: *Un angolo di vita*, *L'alba* e *Quando splende il sole*.

Tre canti di un poema, tre opere di un artista che potrà andare molto lontano...

Giovane di buone promesse ci appare ancora Mario Gachet.

CESARE MAGGI: QUANDO SPLENDE IL SOLE. (Fot. Dall'Armi).

Il lago è a 2339 metri, quasi tra un mare di luce, una festosità trionfale e purissima... Del gruppo del Rosa spiccano dominatori - il Lyskam e la Vincent Pyramide...

* * *

Tra i giovani destinati a salire, io cito volentieri il nome di Cesare Maggi, un artista che già conobbe più di una volta la gioia dell'affermazione.

Il Maggi lavora a *La Thuile*, in Valle d'Aosta, presso il Piccolo S. Bernardo, - e i motivi alpestri restano tuttora la sua predilezione, la meta degna e pura cui tende lo spirito dell'artista, —

Il cielo tempestoso di *Nubi* (Esposizione Circolo degli Artisti, 1913) risulta abilmente pennelleggiato, e una serena quiete spira dalla sua recente tela: *Alti pascoli*.

Anche Leonardo Roda, come pittore di scene, d'interni e di paesaggi, merita di essere ricordato.

Raggio di sole è forse una tela un po' scura, ma non manca di una certa finezza di disegno. Meglio ci piace, però, *Vita nomade*. La rappresentazione della vita zingaresca è caratteristica e la fierezza selvaggia dello zingaro merita lo studio.

Notevoli progressi, nell'arte difficile, è venuto facendo un altro pittore piemontese — col quale

G. V. LEVIS' VECCHIE BARACCHE (TRIPOLI).

MARIO GACHET - ALTI PASCOLI (1913).

A. BARONIO: SALUTO LONTANO (ALTA VALLE).

LEONARDO RODA: VITA NOMADE.

A. BARONIO: LA SACRA FAMIGLIA.

RICCARDO FANTONI: STUDIO DI TESTA (1913)

chiudo oggi questa rassegna —, voglio dire Antonio Baronio.

Bell'esempio di studio paesistico si può dire il *Saluto lontano*, ma non al solo paesaggio il Baronio dedica la sua attività. Il pittore piemontese tratta pure, e con degna preparazione, lo studio di figura nei vari generi, tra cui il sacro e il profano, l'antico e il moderno, e ne sono due lodevoli esempi i quadri intitolati: *La Sacra Famiglia* e *Mia moglie ed i miei figli*.

Il primo di essi appare interessante anche come effetto di luce, ed ebbe, infatti, lodi dai tecnici e dai buongustai.

La luce! Non v'ha problema forse più discusso nell'arte pittorica moderna, e però, molti artisti, per seguire la buona via, dovrebbero leggere quanto sulla ricerca della luce ebbe a scrivere acutamente un maestro: Gaetano Previati...

ALFREDO VINARDI.

NOTIZIE.

Nella sala F. Reale del Museo Civico di Pavia avranno luogo due mostre di stampe: la prima di topografia pavese retrospettiva (1 maggio - 30 giugno); la seconda sui preraffaelliti dell'incisione (15 settembre - 30 novembre).

IN BIBLIOTECA.

JOSEPH PENNELL'S *Pictures of the Panama Canal:* Reproductions of a Series of Lithographs made by him on the Isthmus of Panama, January-March, 1912, together with impressions and notes by the Artist — London, William Heinemann, 1913

E' una raccolta di squisite litografie intorno ai lavori del *Panama*, litografie che già ottennero le maggiori attenzioni dai buongustai e dai giornali italiani allorquando alcuni mesi or sono meritò Ugo Ojetti, vennero esposte a Firenze.

L'*Emporium* pubblicherà prossimamente uno studio su questo grande artista, scritto dallo stesso Ojetti.

GIOVANNI BOCCACCI — *Il Decamerone. Pampinea*, Giornata prima. A cura di Ettore Cozzani; xilografie di Emilio Mantelli — Genova, A. F. Formìggini editore, 1913.

L'editore coraggioso aprè con questo volume la serie *Classici del Ridere*, serie che riuscirà certamente interessante come documento di vita e di costumi, come tesoro lessicologico e stilistico del comico. E' lodevolissima la sua impresa anche in quanto egli intende illustrare i volumi, come ha fatto squisitamente il Mantelli pel *Decamerone* con gustosissimi legni originali

LOUIS HAUTECOEUR — *Greuze* — Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

HENRY CARO-DELVAILLE — *Titien* — Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

AMAN-JEAN — *Velazquez* — Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

Volumi facenti parte della serie: *Art et Esthetique*, pubblicati sotto la direzione di *Pierre Marcel* Ogni parte non si ferma ad illustrare la biografia del maestro, ma ne cerca l'essenza, la tendenza delle opere più singolari, studiando la sensibilità personale di ogni artista.

DOTT. FRANCESCO QUERENGHI, *La psiche di Benvenuto Cellini*: Saggio critico, con 16 illustrazioni. L. 2.00 — Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1913. — Non si vorrebbe essere tacciati di voler fare della *réclame*, solo per la *réclame* a questo prezioso volumetto, uscito dalle nostre officine. Crediamo perciò più opportuno stralciare alcune frasi da un lungo articolo stampato in uno fra i più autorevoli giornali, la *Perseveranza*:

L'egregio dott Francesco Querenghi dà alla luce un profondo saggio critico su *La psiche di Benvenuto Cellini*, servendosi molto prudentemente della meravigliosa e bizzarra autobiografia di lui. Il Querenghi purifica molto seriamente e nobilmente il Cellini dell'accusa di sodomia avuta dai suoi nemici e rivali e, quindi, di perversione sessuale. Lo studio si fa oltremodo interessante allorchè, sul documento più sincero della psiche e della vita dell'autore di *Perseo*, ricerca gli elementi di fatto per concludere che la natura impetuosa, violenta, fantasiosa del geniale fiorentino fu, in fondo, quella d'un grande fanciullo a cui mancò il senso pratico e critico della vita e fu spinto ad eccessi buoni e cattivi dalla sua stessa impulsività illusiva. Nel profondo studio del Querenghi sono anche interessantissime le pagine che riguardano Benvenuto sotto l'aspetto di psicologo.

GIUSEPPE CESARE ABBA — *Ricordi garibaldini* — Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913.

SALVATORE FARINA — *Il Signor Io ed altri racconti* — Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913.

F. ZINO — *La vita dei mondi* — Ivrea, Stab. Tip. Francesco Viassone, 1913.

IGNAZIO LONGIAVE — *Atlante della Sardegna*, corredato da 8 tavole illustrative — Sassari, Tip. Ubaldo Satta, 1912.

NATALE SCALÌA — *Domenico Tempio (1750-1821)*: Vita, Opere, Antologia — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

NINA INFANTE-FERRAGUTI — *Gigli di bosco* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

G. B. MANIERI — *Asterischi d'Arte* (1ª serie) — Aquila, Officine Grafiche Vecchioni, 1913.

CAP. LUIGI GIANNITRAPANI — *Note di cartografia coloniale: I. La cartografia coloniale francese* (estratto dall' « Annuario » dell'I. G. M., 1913 — Firenze, Tip. Barbèra, 1913.

SALVATORE MARINO MAZZARA — *Madonne e santi del Perugino a Città della Pieve (Umbria)*, con giudizio di Corrado Ricci — Palermo, « L'Attualità » editrice, 1913.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

M. T. M. *La più antica ed importante casa del genere in Italia.* 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO RICOSTITUENTE DEL SANGUE

NOCERA-UMBRA

(SORGENTE ANGELICA)

ACQUA MINERALE DA TAVOLA

HYGIAMA del Dott. THEINHARDT

ipernutritivo e migliore ricostituente

Un litro L. 4.50 — ½ litro L. 3,—

Formaci: Deposito Generale: 12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXVII N. 2

EMPORIUM

GIUGNO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'

Direzione ed Amministrazione

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

SIROLINA "ROCHE"

adoperata a tempo
opportuno ed in modo adatto preserva

tanto i Giovani che i Vecchi
dai Pericoli della Tubercolosi

Stimola l'appetito
Rinforza i polmoni

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa
di Lodi
Diploma d'Onore
Parigi Arte Decor.
Moderna Torino 190
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar
Venezia 1908

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 8, MILANO
Telefono 10-992

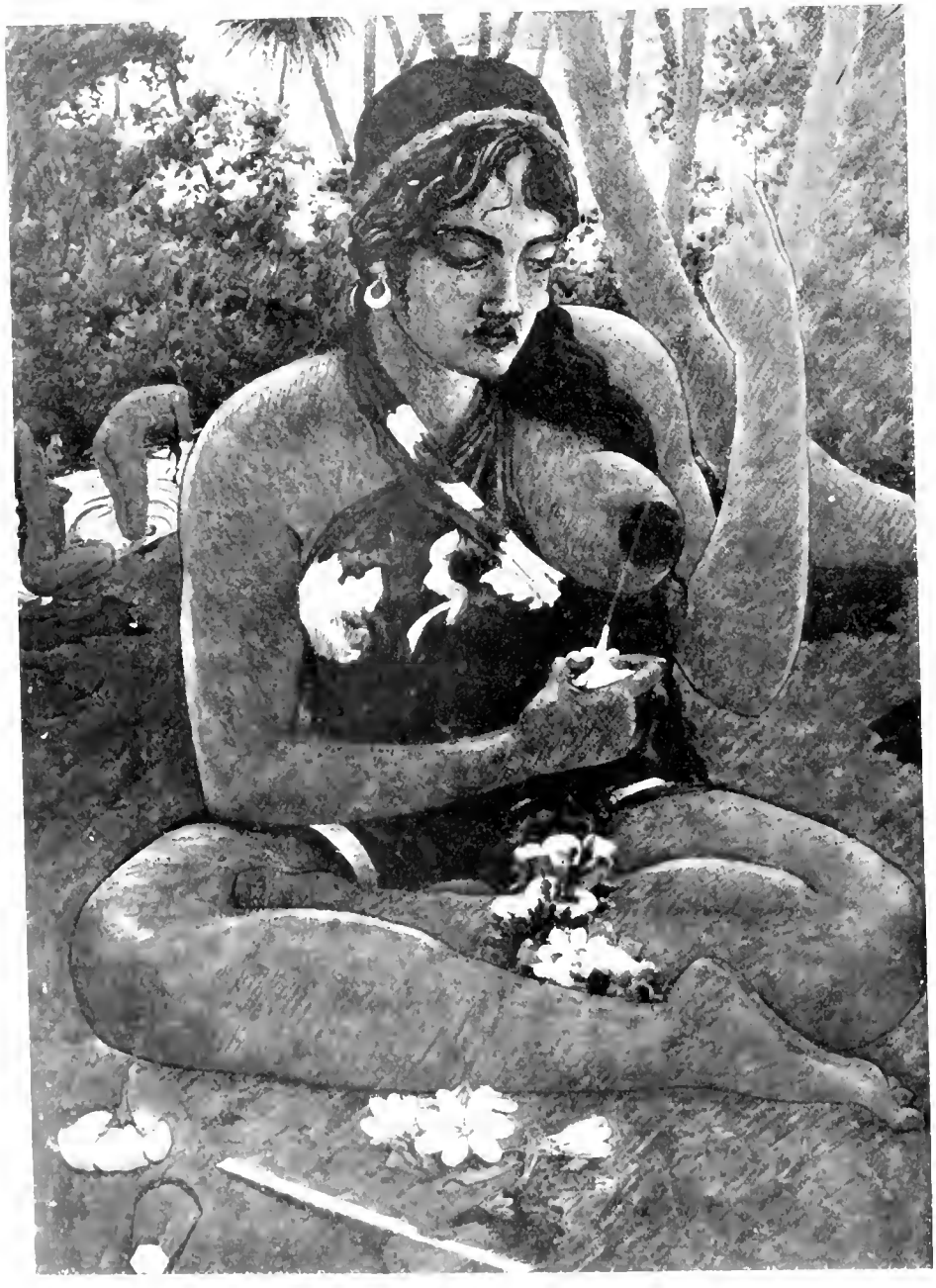
WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS



OCTAVE MORELLET : LE COLLANE DI FIORI

EMPORIUM

VOL. XXXVII. GIUGNO 1913 N. 222

ARTISTI CONTEMPORANEI: OCTAVE MORILLOT.

UN PITTORE DI TAITI.

Il lunedì 5 agosto 1902, un ufficiale della marina francese, Octave Morillot, annunciava alla sua famiglia: « Sono stato designato per *la Durance*, cioè per Taiti. Parto dall'Havre con il piroscafo del 5 settembre. Attraverserò l'America da New York a San Francisco. È un'occasione unica, per la quale ho già avuto più di una domanda di permutazione. Questa campagna ha un solo difetto: è il posto più lontano dove mi si possa mandare ». E nella lettera seguente, nella quale domanda a suo padre di accompagnarlo all'Havre, aggiunge: « Confesso che ciò mi darebbe una grande gioia, poichè questa volta rimarrò assente per due anni, ciò che vuol ben dire qualche cosa ». La domenica 25 gennaio 1903, la sua prima lettera taiziana parte da Papeete. Egli vien mandato a fare dell'idrografia all'arcipelago di

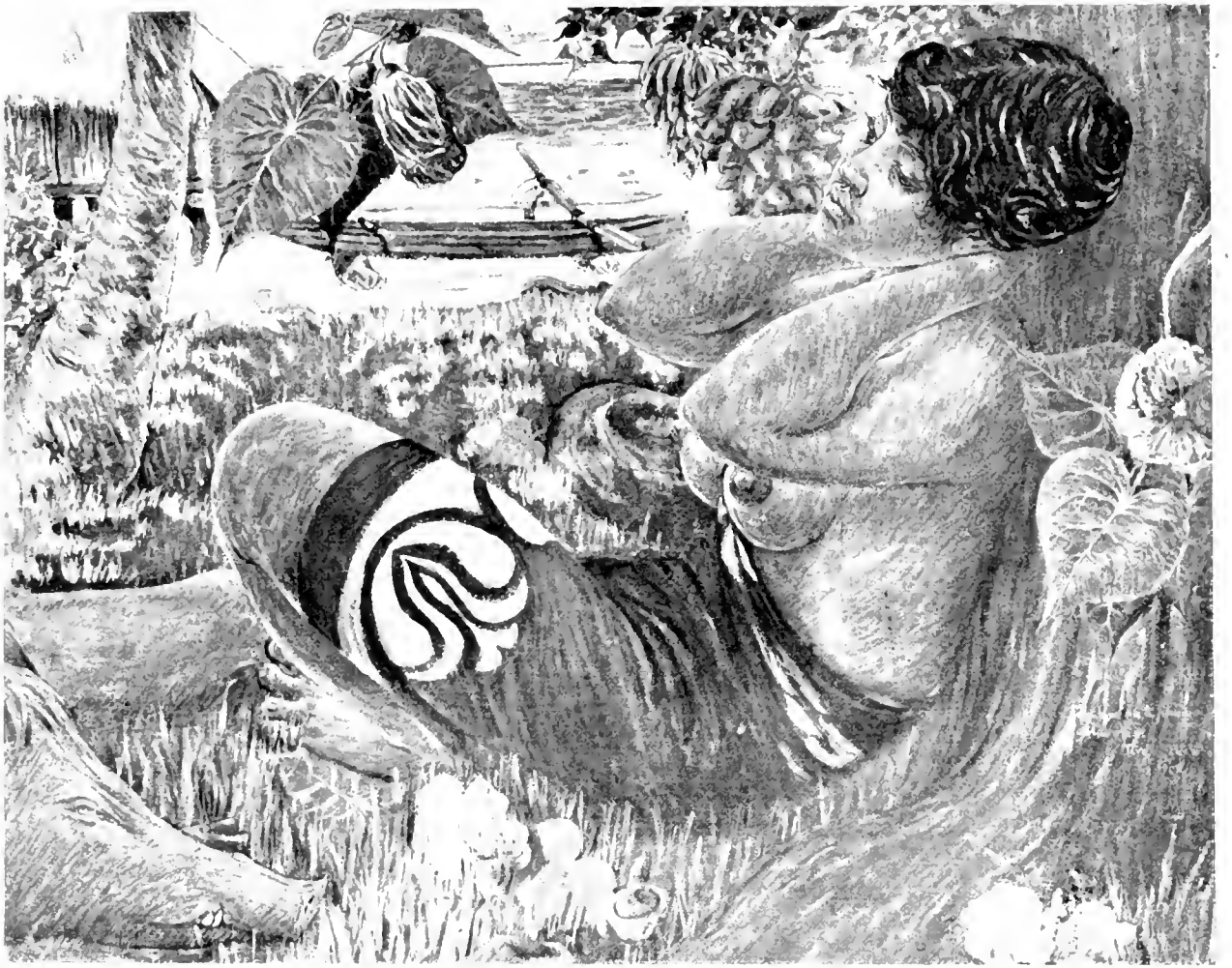
OCTAVE MORILLOT: COSTUMI DI TAITI.

Gambiers. Si lamenta delle mosche e di sintomi nevrastenici. Trova il paese « in fin dei conti, poco interessante ». I Maori sono abbrutiti dall'alcol. Chiede dei libri. « Quanto al disegno, egli aggiunge, è un'altra cosa: esso è già un lavoro, e in questo clima deprimente si ha ben poco forza mentale al disegno, e attendo il mio ritorno in Francia per mettermici seriamente, poichè più vado innanzi e più amo la pittura... ». Nello stesso tempo la razza maora lo attrae ogni giorno di più, soprattutto dopo un viaggio nelle isole Marquises. Il 4 ottobre ed anche più tardi, egli domanda alcune

OCTAVE MORILLOT: NEL RUSCELLO.

per esso ». Ma accade nel giovane, come in Pierre Loti; appena un mese dopo egli scrive: « Avrò detto tutto, quando avrò ripetuto che questo paese mi piace enormemente, che il mio più vivo desiderio sarebbe potervi rimanere, e che proverò un vero strazio il giorno in cui dovrò abbandonarlo ». Il 20 giugno 1903, di ritorno da un noioso giro a Numea, in un battello « che fa acqua come un paniere, e cammina come una lumaca », egli scrive:

In questo momento mi dedico abbastanza lungamente alle fotografie delle opere di Burne-Jones, di Gustavo Moreau e di Rops, i tre artisti ch'egli preferisce. « Quando mi sarà possibile di rivedere una galleria, di ritemprarmi nell'arte, unica cosa che mi fa provare un poco di simpatia per i nostri poveri paesi freddi e diseredati sotto tanti aspetti? ». Ed a proposito di questi tre artisti allora suoi preferiti, scrive: « La loro pittura è cerebrale, se posso esprimermi così. In altro modo posso dire ch'essi sono poeti pittori, ed io ammetto la pittura



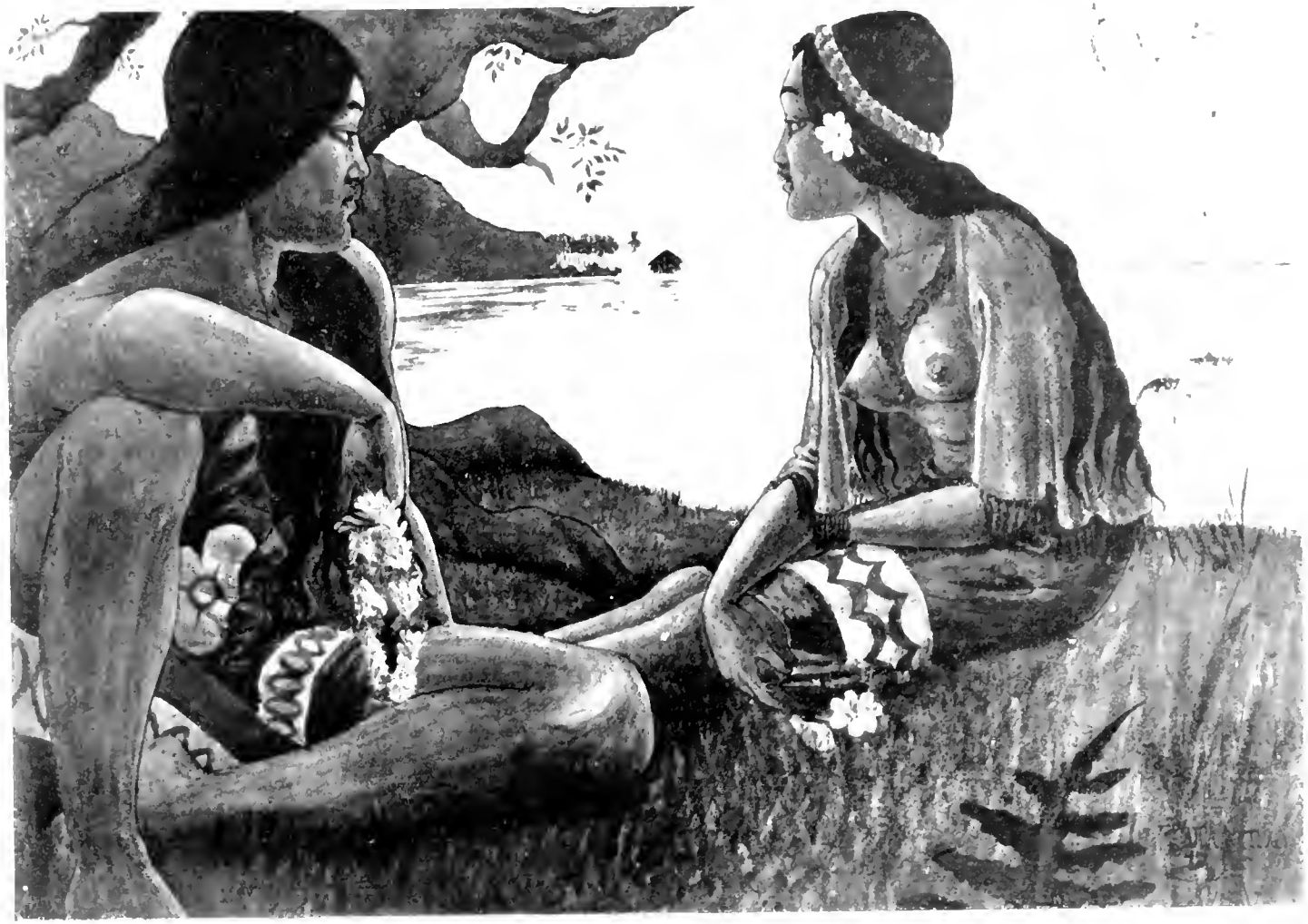
OCTAVE MORILLOT : RIPOSO.

soltanto sotto questo aspetto. Alla fotografia spetta la riproduzione più o meno esatta delle cose esistenti, ed è, infatti, uno dei benefici della serena fotografia di avere in tal modo rialzato il livello necessario dell'arte, sopprimendo per essa il lato riproduzione » che è l'opera di operaio più o meno abile, ma non di pittore nell'alto senso di questa parola ». Ma eccovi qualche cosa che vale ancora di più di queste teorie facili ed un po' giovanili: 10 dicembre 1903: « Vado facendomi ogni giorno di più a questo paese, poichè amo la pesca alla fiocina su gli scogli, ed anche più la caccia, come quella del cinghiale nelle montagne selvose. Ma tutto ciò non m'impedisce di disegnare un poco, e soprattutto di osservare molto ». Nel gennaio 1904, scrive: « Fortunatamente esistono paesi che fanno dimenticare tutte le noie. In alcuni istanti vorrei, e ardentemente, non aver nulla più da fare, per qualche tempo, con la marina, e partirmene solo per un villaggio dove non esistessero uomini bianchi, e dipingere, dipingere disperatamente. Che natura ricca di bellezza è questo intero paese! E che ampia messe di opere di arte potrebbe farvi chi portasse il nome sacro e così raro di artista! Questa natura forza il genio e lo darebbe a chi non ne avesse! È qui che si è rivelato Gauguin. Qui è il simbolismo puro! e confesso di esserne divenuto partigiano, almeno nel primo tempo, e ciò a forza di studio, di riflessioni, e con il considerare soltanto la definizione dell'arte... ». E nella lettera seguente: « Ti assicuro, scrive, che qualsiasi Taiziano val di più di qualsiasi nostro piccolo borghese od operaio, e, ciò, sotto tutti gli aspetti ».

Ancora un soggiorno sotto le incessanti piogge di Numea, in cui l'ufficiale di marina si trova senza coraggio per disegnare; poi tornato a Papeete nel luglio, egli si rimette al lavoro « con l'intimo ed incessante rimpianto di poter far soltanto ciò ». Era questa una vera vocazione!....

Taiti è la vera patria delle arti; e, ammesso che debba esistere una scuola di arte, ciò che io considero come come cosa abominevole, è in questo luogo che dovrebbe esser posta senz'altro. E non vi sarebbe allora bisogno per ammirare dei bei corpi, la tradizionale serie delle Veneri di Milo e degli Antinoi del tempo passato, ma basterebbe tenere gli occhi aperti e vedere. E colui che avesse veduto avrebbe nello stesso tempo appreso le forme ed i movimenti di un bel busto fine, muscoloso e dorato, ciò che vuol dire il portamento di una nobile testa (che noi abbiamo completamente dimenticato in Europa). Avrebbe anche appreso la bellezza *casta* che risiede nella forma di una bella anca flessuosa ed appena vestita, e in quella delle reni forti, dalle curve semplici e naturali, e tutto ciò senza pretensioni e nella più completa naturalezza. Quanto alla ricerca del bello, è questa una nozione molto più sviluppata nel Taiziano che nell'Europeo, e quanto ai colori, qui essi dilagano, risplendono..... È come un delirio di tinte! E questa è la più eloquente dimostrazione di ciò che vale l'esistenza nella natura. Che nella nostra povera Europa, soprattutto in quella settentrionale, l'impressionismo sia una cosa spostata, può ben essere, ma qui esso s'impone, si dimostra da sè stesso. Io vorrei vedere Henri Martin a Taiti; egli diverrebbe pazzo dalla gioia! L'unico pittore che sia venuto a Taiti è stato il Gauguin, che vi è rimasto per dipingervi sino alla fine...».

E la crisi si annunzia doppia: esser pittore per dipingere Taiti, divenire libero per rimanervi. Ed ecco Octave Morillot che abbozza una serie di acquarelli « come punto di partenza ». Questo modo di procedere che egli chiama « anemico » è il solo compatibile con la sua vita di marinaio. Egli intravede « sinfonie in giallo e verde, studi di mattini e di sere, sinfonie di vento, notturni, chiari di luna sopra mari di olio, una magia di colori e di bellezza come soltanto le conoscono queste isole felici. « È uno splendido sogno di arte caloroso ed appassionato, egli aggiunge, ed io, mi sento tutta l'energia per intraprendere quest'opera ». Il 14 settembre 1904, — di nuovo a Numea — la sua decisione è presa. Egli ha avuto la completa rivelazione degli ultimi lavori di Gauguin e decide di continuare la sua opera. La sua lettera è una lunga perorazione per la risoluzione presa: essa è una vera professione di fede, e bisognerebbe fosse pubblicata interamente. Ma poichè i fatti la dimostrano, e poichè questi fatti, — la pittura del Morillot —, formano il soggetto del nostro articolo, a che varrebbe il pubblicarla? Una malattia che giunge ben a proposito, contribuisce all'abbandono del giovane della sua carriera di marina. I medici lo rimandano in Francia.... Egli si vede già libero « dipingendo uomini dorati sotto cieli d'oro, e riproducendo sulla *sua* tela la sveltezza delle grandi palme verdi ».



OCTAVE MORELET : SERA.

* * *

Nell'aprile 1903, libero finalmente, Morillot riprende il mare, e per l'America se ne torna a Taiti. Sin dai primi giorni di maggio egli si pone al lavoro a Papeete. Nel mese seguente si stabilisce a Tira nell'isola di Tahad, una delle isole sotto il vento, dov'egli si fa costruire una specie di casotto, adatto al lavoro. Egli vive lì con la sua caccia, con la sua pesca e con i suoi legumi, e ben presto gli alberi da lui stesso piantati gli forniranno i loro frutti. In questo luogo, il giovane ha trovato tutte le condizioni che gli erano necessarie e che ricercava. « carattere indigeno il più puro possibile, indigeni il più possibile taiziani. Modelli certamente non mancano; poichè gli abitanti di quei luoghi si prestano ben volentieri alla posa. « Il mio genere di lavoro, scrive ancora egli, m'interessa molto, ed io ho sempre intorno a me un circolo assiduo di osservatori. In ogni caso, ciò che io produrrò, sarà veramente cosa mia, del mio cervello come delle mie dita, e non mi si potrà certamente accusare di plagio, poichè io non ho nessuno che mi consigli, nessuno da copiare ». Quanto ai risultati di questo lavoro, essi hanno fatto furore a Parigi, ed io sono veramente felice che l'*Emporium* sia la prima rivista di arte straniera che abbia accettato di ren-

OCTAVE MORILLOT: IL PESCATORE.

derne giudici i suoi lettori. Prendo dunque dalla corrispondenza inedita, di Octave Morillot, alla sua famiglia, quanto si riferisce alle opere che noi riproduciamo. Esse sono tutte all'acquarello, al quale l'artista è dovuto tornare quando si è avveduto che in un simile clima i colori a olio ora disseccavansi, ora si scioglievano troppo. Ma ormai egli fa degli acquarelli in serie: « un semplice disegno a colori, egli scrive, molto studiato, molto meditato, deve avere più valore apparente quando lo si confida a questa preziosa superficie. Disegni stilizzati e colorati come le pitture cinesi e giap-

OCTAVE MORILLOT : LO SCHIFO DEI PESCATORI.

ponesi, ecco quello che io cerco. Adoro questo genere di pittura, poichè essa ha il gran vantaggio di lasciar sperare alla lunghezza della durata dell'opera ».

1. *Stizza.* — Due personaggi in una piroga. Il mare è calmo, giallo e verde, il perizoma della donna rosso a grandi fiori gialli.

2. L'uomo che afferra una donna per le braccia, dal titolo di *Chiaro di luna*. Tonalità generale azzurro cupo e grigio argento, una delle opere più ben disegnate e che succede ad un *Meriggio*, dal quale si spande come una sensazione di calore e di oppressione. « Mi dirigo ora verso la notte, scrive l'artista nel 1908; per lasciare che il sole si riposi un poco, vado a scherzare con la luna. Una delle ragioni che mi spingono a ciò è di ordine superiore: la penuria in cui mi trovo dei verdi (verde cenere, verde veronese, verde smeraldo e soprattutto verdeluce-azzurro). Adopero una quantità enorme di colori, unico mezzo, del resto, per ottenere l'intensità, riuscendo spesso insufficienti i colori diluiti. Io non dispero più di far stupire molte persone che si domandano come l'acquarello possa dare simili tonalità, ciò che dimostra come le abitudini siano una cosa terribile...». Poi il 1 dicembre: « Il mio effetto di notte è cominciato e, per metà, terminato. Ancora otto giorni e credo che tutto sarà detto. Ecco di che si tratta: Al primo piano un uomo e una donna; l'uomo robusto, svelto, ben tagliato, tiene con una certa forza le due braccia della donna. Egli deve avere l'aspetto forte, calmo e sicuro di sè. La donna si volge furiosa, tentando di resistergli, ma invano; il suo gesto deve mostrare insieme collera, rifiuto ed abbandono nascente... Al di sopra di questo, la notte, e la luna che illumina tutta la scena, e nel fondo il mare, con alcuni promontori, alcune baie ed un'isola... Vorrei fare delle serie di questi effetti di notti. Notti splendide delle quali vorrei ritrarre la calma beata, il *silenzio animato*, lo scintillamento, i *profumi*. Poi ancora della musica; sinfonie velate, sorde, basse. In mancanza di scienza, di trucchi di mestiere, tutte cose che, grazie a Dio, non conosco, io vi metto la mia emozione, la mia anima, almeno una piccola parte di essa ».

3. Tramonto di sole, *La casa taiziana*. — Egli ne parla a sua madre il 6 ottobre 1909: « Un tramonto vigoroso, inquadrato da gruppi di alberi oscuri, con qua e là tronchi di cocco. Ecco il tema, il fondo del quadro. Tutta una serie di note calde ed armoniche, date dalle macchie di colore dei corpi di donne che colgono fiori mentre si bagnano, e dalle macchie diradate o riunite di fiori rossi, arancio e azzurri. Tutto ciò riprodotto con la più possibile esattezza.... Io ho, prima di tutto, lasciato cantare i colori, ed è soltanto in seguito, che ho cercato il senso della loro parola. La casa è lontana, è piccina, ma, tuttavia, io credo che il titolo si riveli ugualmente da questo insieme di tocchi di pennello. Quando io sono al lavoro, mi preoccupo ben poco di fare delle pallide dissertazioni descrittive, e cerco innanzi tutto di rendere potentemente le emozioni provate. Il contrasto è immenso fra i verdi possenti della vegetazione, i tronchi dei cocchi illuminati, e i corpi di un rosso cupo. L'orizzonte infiammato di una tinta di arancio è striato da larghe strisce di color viola e rosso.

4. *Le raccoglitrici di aranci*. Morillot ne scrive il 15 settembre 1908: « Continuo a ricercare in tutto la musicalità dei colori, la loro sinfonia.... Provo sempre più orrore per tutto ciò che è piccolo, leccato, troppo finito, risultato di uno spirito gretto che non ha nulla di suo da produrre; questo spirito sente di non aver nulla tratto di ciò che voleva dal suo pensiero, e sforzandosi di fargli rendere qualche cosa di più, lo lavora, lo ritocca e lo rende vuoto. Grandi linee semplici, belle e semplici tinte, energia, ed ecco, si ottengono immagini senza pretensione, ma non sprovviste di bellezza. Ho finito una *Raccoglitrice di aranci*, venuta bene come gesto — curva, con una mano in terra e tenendo nell'altra un arancio che sta esaminando. Bella armonia di colori assai semplici: dominanti il turchino e il verde. Rimpiango di avervi messo la tinta gialla degli aranci; avrei dovuto farli tutti verdi. Ciò sarebbe stato esatto come particolare e avrebbe il vantaggio di accentuare, di arricchire le variazioni sopra l'azzurro e il verde. Soltanto il corpo della *Vahiné* » doveva mettere una nota calda nel centro, facendo risaltare ancor meglio i turchini. Il lavoro è quasi finito, e forma un passo di più nello sviluppo della mia concezione semplicista ». — I contorni sono netti come in una stampa giapponese, e questi aranci ch'egli rimpiange sono di un bel giallo che si distacca sul verde che li circonda.

5. *L'intrecciatrice di ghirlande*. — Questo quadro è anteriore di due anni. Ecco i frammenti della lettera del giugno 1906 che riguardano quest'opera:

Nel momento in cui scrivo sono accoccolato so-

pra una stuoia, vicino ad un grande acquarello al quale lavoro da molto tempo, e che accarezzo con amore. È una donna seduta in una radura, sull'erba, e che intreccia una corona. Il sole è al tramonto.

OCTAVE MORILLOT : LE ARANCE.

Quel poco che si vede di cielo è tutto giallo. Le nuvole di un viola leggerissimo. Le più belle tinte dei tramonti di questi luoghi!.... Il mio genere di pittura si presterebbe perfettamente agli arazzi: come in essi, io simplifico e condenso invece di perdermi in particolari, di dipingere i fili dell'erba, e capello per capello. Un insieme di fili di erba non traduce una macchia di colore, e così pure per una capigliatura: tutto sta nel ritrarre con intensità ed armonia. Il grigio e il nero non esistono in questi paesi, i colori sono sani e schietti. Nell'Europa, specialmente durante l'inverno, si potrebbe dipingere sopra carta grigia con colori sbiaditi, qui, invece, in ogni stagione, con colori freschi e forti, sopra un fondo bianchissimo... Superba armonia di colore violetto della capigliatura e giallo del corpo giovane scultorio di magnificenza e possanza ». Un filo è passato a traverso fiori che la

nostra botanica ignora. Due altre donne si bagnano nel ruscello nel mezzo dei circoli azzurri e gialli, che i loro movimenti determinano. Un abbigliamento porpora e arancio, del colore di alcuni petali di tulipano, prepara le tinte viola dei tronchi dei cocchi e il lilà delle nuvole, tinta sconosciuta da noi.

6. La *Pesca sullo scoglio di corallo*. — Lettera del 6 ottobre 1908: « ho d'innanzi agli occhi, mentre scrivo, la mia nuova opera terminata, o quasi... Due pescatori sullo scoglio. Uno, sul primo piano, esce a mezzo corpo dal quadro. Ha preso con l'uncino un « *pappagallo* » (buona caccia) e ritira l'amo dal corpo del pesce, che è un grazioso animale di un verde azzurro, e dal ventre di un verde malva chiarissimo. La pinna dorsale è orlata di viola e il suo occhio è di fuoco. Il suo nome gli viene dal non avere esso una bocca ma un becco identico a quello del pappagallo ». Qui seguono tutti i particolari di questa pesca. (Le lettere del Morillot potrebbero formare un giorno uno fra i più belli e più vivi libri che siano stati scritti sopra Taiti)... « Tutto questo vuol dire che io conosco il soggetto che dipingo. Nel mio quadro, si vede giungere una grossa ondata, che fra un secondo dovrà abbattersi sopra lo scoglio. Ne ho riprodotta l'opacità luminosa e forte, e il principio del suo espandersi che va sempre più avvicinandosi. Uno studio abbastanza ben fatto di riflessi e di colori, di acqua corrente e agitata. Non era una cosa facile a farsi, bisognava prima di tutto aver ben veduto e ben osservato quello che è un'onda che va ad infrangersi sopra uno scoglio. Uno scoglio non è una roccia isolata, ma una lunga muraglia che viene a fior d'acqua. E da ciò un aspetto tutto speciale. Credo di essere riuscito abbastanza bene; in ogni caso, vi è una certa armonia di colori vivi che mi piacciono, e il movimento dei due uomini mi sembra ben caratterizzato. Il secondo uomo, appostato sopra un'escrescenza di corallo, spia il pesce e sembra attenda l'arrivo dell'onda... Non ti stupire se in un intero mese ho fatto soltanto questo. È uno studio approfondito, intenso e pensato, di una cosa complessa! Più vado innanzi, e meno mi lascio andare al primo movimento che è sempre un poco banale. Io ho bisogno spesso di cercare a lungo, di riflettere alle colorazioni: in una parola, di creare di nuovo tutto con la memoria, e di riarchitettare logicamente. Quando so esattamente quello che voglio fare, compio rapidamente l'opera.... Ma il sapere richiede spesso ore e giornate di riflessione. Io non faccio nè studi, nè abbozzi. Una volta tentai questo mezzo, ma non si riesce in tal modo che a raffreddare l'impulso dell'immaginazione. Io penso e rifletto a lungo; quindi, tutto valutato e rivagliato, getto sulla carta il mio disegno maturato e definitivo. Poi rifletto lungamente alla colorazione esattamente voluta.... Del resto io non ho assolutamente nulla, nè alcuno che mi guidi e mi consigli... Quanto faccio è veramente ed unicamente mio ». — Lo scoglio di corallo è rosso scuro, l'acqua che vi scorre di color verde. Il pesce è di una tinta cangiante che va dall'azzurro al violetto, un vero gioiello vivente che fa pensare allo smalto translucido.

7. *Sogno*. — Due donne dai *pareon* (perizomi) rossi a disegni gialli che risaltano sopra le loro carni abbronzate. Una mantellina azzurra copre le spalle della donna di destra. La vegetazione di un verde schietto. L'orizzonte lontano chiarissimo.

8. Il « *Toupapahon* » (fantasma), una superstizione locale, ben conosciuta dai lettori del *Mariage de Loti*. Un incubo di quei luoghi! una forma che passa leggermente in una palude. Colorazione generale malva scuro, con toni neutri verdi e azzurri, secondo i punti. Nell'insieme, come una nebbia su tutto il quadro.

9. *Le lavandaie*. — Al primo piano alcune donne accoccolate sopra una grossa pietra, in attitudine indolente. Al secondo un'altra donna giovanissima, raffigurata in uno scorcio caratteristico delle attitudini delle Maore. Fondo di un verde luminoso. Acqua tumultuante dove vi è del giallo, dell'azzurro, del verde, dell'arancio, e che porta con sè fiori magnifici. Una vera festa di colori. Radici, frutti, rami di alberi pendono sopra le acque. È nel settembre 1908 che Octave Morillot annuncia il termine di questo quadro. « È un quadro immenso, di bei colori, e privo, per quanto almeno era in mio potere, di qualsiasi trucco ».

10. Il *Ritorno dalla pesca a Thon*. — Al primo piano folla di Maori che guarda. Tinte vive soprattutto azzurre e arancio dei *pareon* (perizomi). La densa vegetazione a destra è di un verde cupo; il mare di un verde chiarissimo; all'orizzonte larghe striscie di nuvole violette. Un tipo unico di bruttezza di tutti questi esseri, tipo che è riuscito a divenire simpatico e conquistare una bellezza. È un'opera che conterà nella storia della pittura

coloniale. Gauguin già diceva: Ciò che distingue la donna Maora fra tutte le donne sono le proporzioni del corpo. Una Diana cacciatrice dalle spalle larghe e il bacino stretto... la gamba dall'anca fino al piede forma una graziosa linea diritta. La coscia è molto forte, ma non nella parte larga, ciò che la fa apparire rotonda [1].

11. *La donna dal cinghiale.* — Colorito potente nei verdi e gialli. Perizoma della donna, rosso a disegni gialli. Tutta una vegetazione equatoriale arretrata. Un piccolo angolo di mare azzurro cupo in lontananza.

12 e 13. Piccola testa di donna, fanciulla con grande cappello. Effetto di sole frastagliato dalle foglie degli alberi. Ammirabile capigliatura di un nero dai riflessi turchini, come l'ala del corvo. Una di quelle capigliature che dovevano servire più tardi all'artista per l'esecuzione di un suo grande lavoro. È l'ora della sera, sempre la stessa, l'ora nella quale queste donne uscendo dall'acqua si pettinano sulla riva. — La stessa osservazione deve farsi per i capelli della testa di donna, vista di tre quarti. — Le loro capigliature appesantite

OCTAVE MORILLOT: IDILLIO.

dall'acqua pendono e sembrano allungarsi. Queste chiome ondeggiano come i corpi, vengono torte per farne uscire l'acqua, e si spandono al vento per asciugarle... .

* * *

È forse necessario aggiungere ancora qualche frase di ordine generale a questo commentario delle opere che riproduciamo, fatto dall'artista stesso con tanta più sincerità, perchè egli non ha mai dubitato che verrebbe un giorno letto da altre persone oltre quelle della sua famiglia? Noi avremmo anche potuto, come il marchese di Tressan, la cui compiacenza per questo articolo è stata instancabile, e al quale noi dobbiamo di conoscere una corrispondenza del maggior interesse, anche se ne escludiamo la questione dell'arte di Octave Morillot, commentare queste singolari pitture di una tale visione sintetica a servizio di una così ampia energia d'individualità, con citazioni del libro del Loti, scritto molti anni prima e che l'opera del Morillot giustifica così completamente. Ma non era meglio lasciare che l'artista parlasse egli stesso? Nel momento in cui noi ci accommiatiamo da lui, ecco che la sua celebrità in Francia si dichiara nell'ultimo salone degli Orientalisti;

OCTAVE MORILLOT. FANCIULLA DAL CAPPELLO.

ecco la sua piccola casa a Taha, trasportata oramai a Raïatea, ingrandita ed abbellita, ecco l'artista divenuto il proprietario di un vasto dominio nella sua isola quasi favolosa, in mezzo alle voluttuose popolazioni di sua scelta, sempre più deciso ad impiegare la maggior parte della sua vita ad innalzare un monumento vitale ad una razza che fra un mezzo secolo non esisterà più, non tanto per le malattie che la uccidono, quanto per il sangue bianco che la sommerge ». E conclude

egli stesso: « Io non ho dunque fatto un così sciocco affare, per un utopista quale sono. Chi vivrà vedrà, e ben presto tu apprenderai lo sviluppo di questa terra, che andrà di pari passo con lo sviluppo della mia opera di artista. Sarà un bel sogno finalmente effettuato: *pittore*, *colono* e *cacciatore* Se io riescirò sarò un *uomo* in tutta l'estensione della parola, capace di ogni attività cerebrale e fisica e capace di provarlo.... non mi sento mai così felice come quando ho terminato un'opera che mi ha dato molto da fare, che è stata lunga a terminarsi e che ha richiesto da me una grande spesa di energia. Ed è tutti i giorni una lotta contro la mia pigrizia che io debbo sostenere, e spesso ne sono ricompensato. Poichè ora io conosco la gioia interiore dell'uomo che ha operato, che ha posto tutte le sue energie, tutta la sua coscienza, tutte le sue facoltà per condurre a buon termine l'opera cominciata, e quando l'opera sembra buona, il piacere è intenso... Non credere che io voglia dire con questo che quanto io faccio sia notevole. Lungi da me un'idea così

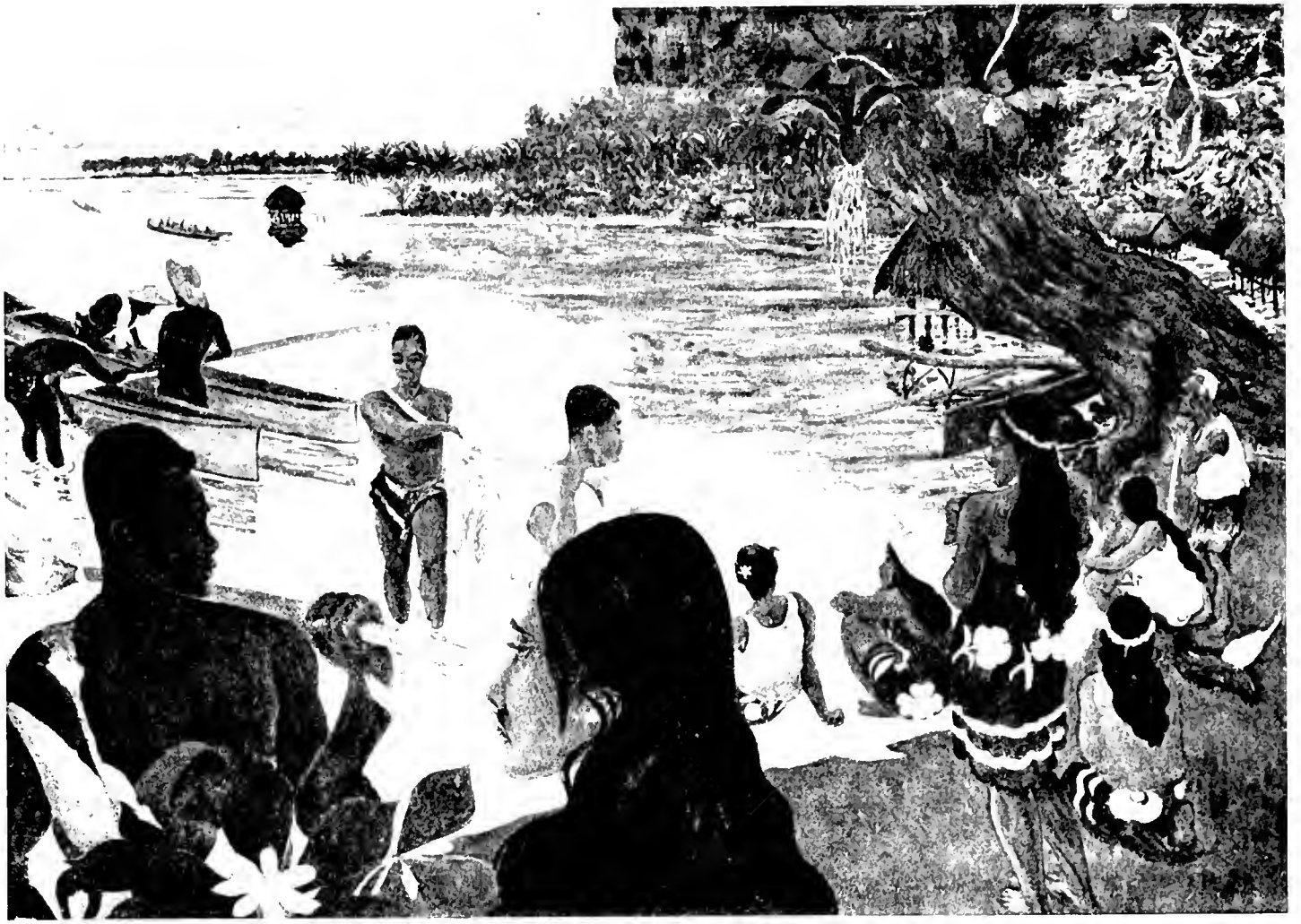
OCTAVE MORILLOT: VISIONE.

sciocca. Mi sento felice perchè constato qualche nuovo progresso, una nuova vittoria, o qualche tendenza precedentemente constatata, un errore riconosciuto e segnato, per modo di non più ricadervi e resa per quanto è possibile l'idea iniziale. Ed è questo stato di spirito che mi rende sempre più severo per me stesso. Io lavoro e cerco di allontanare innanzi tutto la banalità, la mia nemica principale. Riesco ad evitarla? non posso saperlo; tutto quello che so è che cerco di farlo... ».

Ci rimane ancora qualche cosa da aggiungere ai frammenti di questa generosa confessione del secondo, del vero pittore di « Taiti l'illuminata »? Nulla, se non auguri per lunghi anni di un simile lavoro. Felice artista! Felice madre!

WILLIAM RITTER.

OCTAVE MORILLOT: L'ANCIULLA DI TAITI.



OCTAVE MORILLOT: LA SPIAGGIA DI TAITI

LETTERATI CONTEMPORANEI: I FRATELLI J. H. ROSNY.

CONOSCO pochi scrittori più eletti, liberi e personali, e, nel tempo stesso, così, letterariamente, probi. Anzi, se i Rosny sono fra i romanzieri d'Oltralpe, di cui ci contentiamo di conoscere il nome, questa volta la colpa, più che della nostra cultura, è proprio del loro squisito intendimento dell'arte: cosa, del resto, fin troppo comune! Con vero senso di piacere io mi accingo a parlare di uomini, i quali hanno scritto libri intessuti di originalità, che sono professioni di fede e si chiamano romanzi. Ma intanto vediamo qual'è la loro etichetta, come usano i botanici della letteratura. Moralisti, apostoli, psicologi? Certo benchè essi abbiano tentato molte vie, il loro merito consiste nell'aver creato un'alta figurazione maschile, una nuova storia dell'uomo, sempre uguale e sempre dissimile nella torbida vita moderna o nella lontananza dei secoli, nell'apparato cittadino o nell'aria, nella luce, nello spazio, nel verde delle foreste.

Dunque, romanzieri psicologi? E già grava sulla loro opera il peso di tutti gli anatemi lanciati contro il « romanzo d'analisi » dopo le sottili noiosità di tanti pseudo-scrittori! Ma, nè si può cancellare, in un tratto, dalla letteratura francese il genere più glorioso, dopo la tragedia, nè i Rosny per loro fortuna sono soltanto psicologi; o piuttosto essi studiano l'animo umano secondo una loro vasta concezione della vita e possono così soddisfare tutti i critici; anche quelli che preferiscono la letteratura dei massimi problemi e credono vici-

J. H. ROSNY AINÉ NEL SUO STUDIO. (Fot. H. Manuel, Parigi).

no il giorno, in cui nessuno si occuperà più dell'amore e dell'adulterio, come se gli uomini non continuassero ad amare le donne e le donne gli uomini, o se qualche problema fosse più nobile che studiare le passioni del cuore.

* * *

Ma torniamo ai Rosny, duplice personalità che ci offre l'esempio dato dai De Goncourt e dai Margueritte, di una collaborazione letteraria, la quale, in questo caso, è anche una mirabile « compenetrazione » intellettuale. L'affinità dei loro ingegni è così grande, ch'essi possono, concepito il disegno dell'opera e la divisione dei capitoli, comporre ciascuno da sè e fondere poi le diverse parti create!

Io non ho affatto in animo di studiare tutta l'enorme falange di volumi, che li ha resi celebri nella loro patria: libri d'ogni genere, dove si passa dal romanzo di costumi letterarî, al romanzo sociale, dal romanzo della vita contemporanea, al romanzo preistorico; oltre che uscire dai limiti fissati, incontrerei le gravi difficoltà che ci presenta l'esame di opere moderne ancora fluttuanti fra gl'incerti moti intellettuali, le nuove correnti di sensibilità, le mille influenze, che le hanno fatte nascere.

Mi contenterò di porre in luce alcuni caratteri essenziali della letteratura di questi grandi pellegrini, vagabondi di tutte le patrie, studiosi di tutti i problemi, che ci hanno dato della vita una loro visione insieme eletta e originale. Quando i Rosny pubblicarono i loro primi volumi si era nel tempo in cui il naturalismo declinava in Francia. I più grandi ingegni lavoravano, ciascuno a suo modo, a un rinnovamento. Si ricominciava a capire che i fatti non valgono senza il substrato delle idee. Si tornava con piacere allo studio dell'animo umano, delle sue sottigliezze, delle sue contraddizioni, lasciando di nuovo l'esterno per l'interno, senza che nell'anarchia delle scuole potesse fissarsi una corrente generale. Ma dal dilettantismo e dallo scetticismo, pur fra l'ondeggiare delle varie tendenze, pareva che gli spiriti si protendessero verso un'aurora di fede e d'idealità. Eppure, come osserva acutamente il Doumic, i giovani fratelli Rosny rimanevano estranei a questo vasto movimento: « Aussi loin des psychologues (siamo alle prime opere) que des dilettants et des néo-chrétiens que des esthètes ». Già nella prima serie di romanzi, il loro modo di sentire e di pensare, tutta la loro cultura ci mostra che essi sono degli isolati; nature non comuni che lasciano a quando a quando sprizzare dal lavorio mentale una grande idea, un disegno superbo, la favilla di un magnifico ingegno. Sia che ci narrino la storia triste di Nelly, che si svolge fra i clamori della metropoli inglese (nell'*Horn*), o ci trasportino nella Parigi dei sobborghi, tra le masse oscure di popolo, dove fermentano i germi di tutte le ribellioni (*Le Bilatéral*), o ci offrano un romanzo di costumi letterarî (*Le Termite* o delle epoche preistoriche (*Le Vamireh*), in queste prime opere essi hanno « avuto in animo di cogliere il quadro dal vero », di abbozzare compiutamente un lembo di vita. E se pur si sente il discepolo naturalista (i Rosny sono fra i cinque redattori del famoso manifesto di ribellione), se la singolarità dell'argomento e l'astruseria del linguaggio infarcito di scienza possono talora a ragione infastidirci, già s'intravvede la nobiltà degli intenti e la forza dell'arte sa già dare ai personaggi una forte vitalità. Ho parlato di scienza, perchè essi ne hanno un gusto spiccatissimo; è anzi questa la nota fondamentale di tutta la loro letteratura. I Rosny sono i più scienziati fra gli uomini di lettere e come l'educazione enciclopedica e gl'innumerevoli viaggi hanno assai bene svolto le loro tendenze naturali, sopra basi scientifiche troviamo fondate tutte le loro teorie letterarie, morali ed estetiche, tutto il loro sistema filosofico.

Di buon'ora iniziati « au monde élargi, à la genèse de forces infiniment puissantes et subtiles, aux merveilles de la préhistorie, à la physiologie, à l'ontologie, à toute cette épopée de recherche et de travail », amano che l'arte si fondi « sur la compréhension de l'univers entier », che l'artista tragga i suoi materiali letterarî dalle scoperte scientifiche dei nostri tempi e appunto dal vasto dominio delle scienze e della filosofia debba esprimere nuovi fantasmi di bellezza « plus complexes, plus en rapport avec le développement d'une haute civilisation ».

Dalla stessa fonte attingono il sistema morale: all'umiltà degli evangeli sostituiscono un altruismo alacre e battagliero; l'uomo non deve mortificare il suo io per la conquista di un bene ultra-terreno. La sua opera, se pure è un anello tenuissimo nel divenire perenne, non è per questo un anello meno necessario, che ha il suo significato, per quanto esiguo. Egli deve esplicare tutte le sue attività, recare tutto il suo contributo al miglioramento della specie e della vita: il paradiso è la conquista d'ogni giorno: all'idea di un bene statico si sostituisce quella di un bene dinamico: il culto di una umanità che è per divenire sempre più perfetta è la nuova religione degli uomini liberi. I Rosny non amano la rassegnazione. I loro personaggi più cari sono forti ed attivi. Gilberto afferma nel *Double Amour*: « Je voudrais vivre avec une puissance active, dans le sentiment qu'il est infiniment honorable vivre pour vivre, à la condition de faire participer d'autres êtres à cette vie. Je ne connais rien de plus miserable que la résignation. C'est la mort par avance ». E in un altro punto si legge: « la bonté sera toujours active, créatrice, dominatrice, heureuse ». Quali profondi, generosi ottimisti questi scrittori, che strappano alla vita tutto quello ch'essa ci offre di buono e fanno risiedere la felicità nel perenne lavorio che ci deve condurre verso ulteriori e più perfette civiltà.

Così questa loro sociologia, che vuol educare ed innalzare l'uomo, si fonda sui contributi della scienza intorno alla visione generale della vita e sopra una più vasta interpretazione delle leggi evolutive; teorie infine ben note alla filosofia contemporanea, ma che qui troviamo arditamente sostenute da due spiriti d'artisti.

* * *

Un brutto effetto di questo amore per la scienza fu, sul principio, appunto la sua esagerazione. Era naturale che due giovani letterati, saturi di chimica e di fisiologia, di paleontologia e d'astronomia, si lasciassero spesso trascinare oltre il segno, nel far pompa di disquisizioni, di teorie, di termini fastidiosi per il buon lettore profano, ed essi, nei primi volumi specialmente, spargono questo sentore di laboratorio e di gabinetto scientifico con un'ingenua prodigalità. Talora non c'è più l'amore della scienza soltanto, c'è il vero senso di « parvenus » del sapere.

Ma se noi chiederemmo maggior discrezione, se questo bagaglio impreveduto spesso nasconde la vera imagine dell'arte, non è meno vero che i Rosny debbono ai loro studî scientifici la nota più originale. Non so quale nuova presenza aleggi in ogni pagina; quali paragoni impensati, la loro mente discopra, che sfuggono agli altri romanzieri; di quale austera poesia siano soffusi questi crepuscoli malinconici, queste vergini foreste, che hanno inscritta in sè la legge del divenire perpetuo, il rammarico di ciò che fu e l'ansia di ciò che sarà; tutta questa natura maestosa che vediamo governata dalle stesse leggi che reggono i nostri destini ed è con noi in comunicazione infinita! Mentre ad ogni pagina sentiamo incomberci sopra l'influenza delle mille eredità accumulate nel corso lento dei secoli; per modo che molti atti comuni acquistano quasi una sacra significazione e gli istinti, gli amori, i tradimenti, le complicatezze più sottili dello spirito ci appaiono in luce nuova e ci sembrano scaturire da un'implacabile necessità. Infine vediamo circonfusi da un fascino bizzarro, trasformati in elementi emotivi e suggestivi, mille particolari, che dalla visione scientifica essi soli hanno saputo cogliere ed esprimere.

* * *

Nelle opere ulteriori, in *Daniel Valgraine*, *L'Impérieuse Bonté*, *L'Indomptée*, *Le Renouveau* e in altre che mi accadrà di citare, i Rosny hanno a poco a poco trovato il loro cammino; diminuisce la scienza opprimente, la visione è più larga e più umana; la psicologia predomina. La somma delle loro teorie e la storia intima dell'uomo appaiono più limpide e geniali, mentre la forma si libera dalle astruserie intempestive e conserva, nella novità degli aggruppamenti e in certe sprezzature non comuni, un'impronta fervida e singolare. Senza proseguire con ordine lo studio dei moltissimi romanzi, vediamone alcune caratteristiche. Se può avere un significato il dire di un artista ch'egli è un artista d'eccezione — i Rosny lo sarebbero — assai più che per la forma, in senso larghissimo, s'intende, o perchè amino le vicende strane e inverosimili, piuttosto perchè il loro ingegno (e il loro gusto scientifico) li ha indotti a dare una grandissima importanza alla vita interiore: i loro personaggi sono sempre uomini d'intelletto, uomini in cui è più che mai sviluppato il mondo del pensiero. E' certo che questo carattere, in parte, ripete l'origine dal genere stesso del romanzo: lo scrittore che si propone d'indagare come si compiono i nostri atti psichici, di fissarli e di renderli nelle più fuggevoli sfumature, è costretto a « spiritualizzare » il suo eroe e spesso ne fa un po' un cerebrale. Anche Paolo Bourget ce lo mostra e il Brunetière ne reca appunto qualche esempio. Ma qui la nota è così distinta e d'altronde tanto si collega con le loro teorie generali, che si può considerarla come un elemento caratteristico. Nè del resto io penso d'indicare un difetto — come è per i molti che si sono ormai avvezzati a dare alle nostre sensibilità e ai nostri pensieri una intonazione particolarissima, per attingere non so qual merito di originalità. I Rosny hanno attribuito alla vita psichica una importanza perfino eccessiva, perchè vi erano indotti da tutto il loro modo di concepire l'uomo e soltanto presentandoci tipi « superiori » potevano essere coerenti a sè stessi e mostrarci in azione il loro sistema morale e filosofico.

Non a caso ho accennato alla « *vita psichica dell'uomo* »; i romanzieri studiano, di preferenza, i contrasti, le oscillazioni, gl'intuiti dello spirito femminile e alla consuetudine anche i Rosny qualche volta hanno mostrato d'indulgere (*Le chemin d'amour*, *L'Indomptée*, ecc.), ma il vero dominio, dove si manifesta la forza del loro ingegno e verso cui più volentieri si protende la loro indagine, è l'animo maschile, coi suoi istinti profondi, coi suoi conflitti tanto più vasti e tormentosi (in confronto alla donna), quanto più l'uomo in genere e cotesti uomini in ispecie, hanno abito alla sottile analisi di sè stessi. Vediamo, ad esempio, il *Daniel Valgraine*, che rimane fra le opere più belle e più elevate dei nostri scrittori; ne dirò la vicenda in due parole. Daniel Valgraine, avuta la certezza che la morte incombe su di lui inesorabilmente ed è per coglierlo fra poco, dedica gli ultimi giorni a procurare alla moglie ed ai figli una nuova felicità, che cancelli l'amaro della sventura. Un amico serve al suo piano. Egli studia i mezzi per avvincerlo a poco a poco alla moglie; con infinita angoscia e tormentato dalla più terribile gelosia si avvede che il suo disegno riesce e si dispone a morire, sereno, dopo le ultime battaglie, affidando all'amico tutto quello che aveva al mondo di più caro. Il libro è una disamina molto fine degli stati d'animo del protagonista e l'austerità dell'argo-

merto, il senso oscuro e imminente dell'oltretomba, la nobiltà di propositi degli autori ci colpiscono e ci commuovono, mentre già si rivela il segno della loro arte che è tutto in una visione eletta e complicata della nostra vita interiore. Ma vediamo subito un altro bellissimo romanzo pubblicato qualche anno più tardi: l'*Autre femme*. Uberto Briare,

J. H. ROSNY AINÉ
(Fot. H. Manuel, Parigi).

dopo sette anni di matrimonio, durante i quali la sua natura *nobile e morale* lo ha costretto a una fedeltà *temporanea*, sente agitarsi in ogni fibra il bisogno implacabile dell'adulterio; si risveglia in lui, con oscura veemenza, l'antico senso poligamico dei padri liberi per le steppe. Uberto tenta l'avventura e s'immerge tutto nello splendore prodigioso del suo rinnovamento: i suoi rapporti con la famiglia mutano per necessità. Da questo punto il romanzo procede con breve intreccio di particolari a studiare il fatto d'amore appunto in quanto esso si ripercuote sulle relazioni dell'uomo con la moglie e coi figli e si tramuta per opera loro. La novità è nella diversa luce in cui ci appare il vecchio triangolo amoroso. Noi assistiamo ad ora ad ora alla gioia folle di Uberto, che suscita i suoi sogni luminosi dai canti familiari, in cui si fondono la soavità della tradita e l'argentina purezza dei bimbi; assistiamo ai suoi ciechi impeti di gelosia, alle crisi di amara mestizia, che ogni tradimento reca con sè, a tutta la profonda bufera dell'adulterio intravvista nell'interno delle pareti domestiche. Poi, come sempre, l'avventura volge al suo fine: « l'altra donna » parte sola per paesi lontanissimi, dopo aver proiettato la sua luce e la sua ombra, nella vecchia casa, dove sembra tornare una calma accorata. E Uberto? Ancora affranto dalle lotte sostenute, dalla crudele guerriglia quotidiana, egli rivolge pur sempre il pensiero alla magnifica complicazione « come l'uomo di Langhouat che tranquillo, nell'oasi verdeggiante, guarda con desiderio le sabbie del deserto, ove biancheggiano le ossa dei padri ». Come si vede, la figura della moglie, essenziale per lo scopo del romanzo, rimane un elemento passivo: lo studio è dedicato all'animo di Uberto — o piuttosto dell'uomo, poichè i Rosny tendono più che mai a ricondurre il fatto particolare sotto la legge generale. Lo stesso accadrà in *Rupture*, il libro della fine, il lento progressivo inaridirsi, nell'animo del protagonista, di tutte le fonti dell'amore per la donna, che è stata il suo romanzo, anzi di tutte le fonti dell'amore; libro triste, da cui esala tutta l'amarezza dei distacchi, dove non sai se più ammirare l'acume dell'indagine o la smagliante veste formale. Già da queste poche opere citate scaturisce una concezione nuova dell'amore e dei fatti d'animo in genere; esso acquista nella vita dell'uomo un'importanza assai più grande di quella, che eravamo soliti di attribuirgli. Non è più l'episodio fuggevole, il legame che si allaccia e si slaccia a ogni angolo di via. I Rosny hanno compreso che i nostri sviluppi interiori non possono informarsi a quel ridicolo semplicismo, a cui si ama così spesso di credere. Anche le anime piatte e comuni, per eccellenza, hanno con infinite graduazioni molte complicatezze e molti oscuri meandri. Più l'uomo che la donna, s'intende; più il cerebrale che l'uomo ordinario. Ed ecco in questo mondo, un po' d'eccezione, il senso del complesso e del profondo, stampare l'impronta sopra ogni atto della vita.

Uberto Briare è l'uomo che ha iscritto in sè stesso il « bisogno violento della poligamia », che comprende i fascini buoni ed i perversi, di cui secoli e secoli di romanzi e di avventure hanno circon-

fuso l'amore e il poema d'amore (che spesso, certo, vuol dire adulterio) è per lui il rinnovamento totale, in ogni atomo dello spirito e della carne; il soffio ardente senza cui l'uomo non può compiersi del tutto, e infine la soddisfazione « de l'indomptable instinct qui veut un renouvellement de la selection ». E' chiaro che nessun marito ardirebbe di opporsi a una legge di natura così saggia e benevola; anzi Renato Doumic, con un delizioso sapore di ironia, imagina che l'uomo sul punto di tradire la moglie debba dirsi press'a poco così: « Où est le crime de chercher ce que la nature a si âprement voulu, d'obéir à l'irrésistible, magnifique et féconde polygamie? ». Ma gli stessi Rosny, attribuendo all'adulterio cause tanto profonde, vogliono mostrarci che il fatto, istintivo e necessario, profondamente si ripercuote nelle più oscure latebre del personaggio, si adorna di mille stati d'animo complessi e tutt'altro che ignobili, per modo che, alla fine, questi poligami, secondo la scienza, sono assai più temperati dei molti farisei, che s'incontrano ogni giorno nei libri e fuori dei libri. Qui non v'è neppur l'ombra del Don Giovanni tipico (gli elementi, dirò, « mondani » di seduzione valgono poco anche sull'animo della donna (v. *Chemin d'amour*): anzi nulla è considerato più ingiusto di un atto che non sembri sorgere dal più riposto mistero dello spirito. Allo stesso modo il fatto del tradimento assume un'importanza non comune, per il conflitto, sempre pronto a rinascere in questi cervelli « pensanti », fra il senso umano di tenerezza per la tradita e il più grande e invincibile stimolo umano della complicazione. E la rottura, il distacco, l'addio sono, come nell'autunno, la fragranza ultima di un fiore, sono l'amarezza profumata di nostalgia, ma non meno grave e penosa, poichè non soltanto rappresentano per l'uomo una fine, ma tutta la fine, il compimento del destino, il passaggio da una patria sfolgorante di luci a un velo crepuscolare, solo qua e là lumeggiato dalle soavi iridescenze del ricordo! Quando l'Edmondo di *Rupture* vede partire l'amante per le terre d'oltremare, anche se ci sembra che un nuovo legame sia per avvincerlo, noi sentiamo che la sua anima è spezzata e ch'egli non amerà forse mai più.

* * *

Per compiere tutta la loro storia dell'uomo i Rosny dovevano indugiarsi a studiarne i più ardui conflitti e le più ardenti vicende. Accanto al puro svolgersi e divampare dell'amore e dell'adulterio (*Autre femme*), allo studio sottile della gelosia (*Daniel l'algraine*) o al crollo della fine (*Rupture*), ecco, ad esempio, in *Renouveau*, lo studio della rivalità fra il padre ed il figlio, il fiorire di una seconda giovinezza per l'oscuro incanto dell'amore; ecco, in *Le deux femmes*, la psicologia dell'uomo che travolge nella sua passione la madre della sua giovane sposa. Ecco infine, in *Double Amour*, l'argomento vecchio ma sempre rinnovabile dell'amore doppio e contemporaneo, la concezione ardita di una poligamia perfetta. Questo *Double Amour* è un libro bellissimo. Gilberto Deraismes, che può amare con la stessa potenza la grazia pensosa di Jaqueline e la soave fragilità di Cristina, non è nè un mostro, nè un vile; è semplicemente un uomo, un uomo eccezionale, se volete, ma certo assai nobile, come sono sempre i personaggi dei Rosny; bisogna osservarlo fino in fondo, comprendere il dramma della sua anima, comunicare con la sua grave tristezza, appena alleviata

J. H. ROSNY. Fot. H. Manuel, Parigi.

dal balsamo del ricordo. Quando l'una e l'altra donna sono scomparse, l'una colta dalla morte, l'altra nella lontananza di regioni remotissime, Gilberto ha l'anima piena di loro, il destino compiuto dalla forza della sua passione.

L'epilogo è un vero gioiello. Noi ritroviamo il giovane, sopra una terrazza creola, innanzi alle vergini foreste americane dorate dalla luna; misteriose fragranze vaporano dalla terra notturna; sulla vasta natura si dilata come un'onda di tenerezza: « mais son coeur — dice Rosny — n'en était pas moins tendre, et tourné vers l'astre et vers l'Europe aussi, il murmura tout bas ces versets qu'il relisait chaque soir: Mes jours s'en vont comme la fumée; mon coeur a été frappé; il est devenu sec comme de l'herbe. Je suis comme une ombre sur son déclin. Je veille et je suis semblable à un passereau qui est seul sur le toit... ».

Basterebbe questo libro, alto complesso e doloroso, a mostrare come i Rosny concepiscano l'amore dell'uomo e come, più che un pregiudizio, la celebre frase di Madame de Staël contenga per loro addirittura una bestemmia.

* * *

Certo i Rosny non hanno tralasciato di notare e di scegliere gli elementi che potevano rendere più complesso il dramma dei loro protagonisti; le vicende dei loro romanzi hanno tutte un significato caratteristico. Questi uomini amano soltanto donne di bellezza non comune. La bellezza della donna è per i Rosny, quello che l'intelligenza è per l'uomo; è come un soffio sacro, come il segno in cui si concreta il senso della loro vita. Così non ci fa meraviglia che Gilberto o Edmondo o Guy Herbeline s'immergano nella passione, come in un mare senza limiti, poichè le circostanze li inducono a confondere il loro destino col destino di donne, che sono i più bei fiori della natura. E non a caso troviamo, in *Les deux femmes*, la figura della madre, che sacrifica all'amore il vincolo più profondo; non a caso in *Rupture*, in *Double Amour*, in *Le crime du docteur* ci appaiono altre donne pronte a suggellare la dedizione con rinunce straordinarie; poichè appunto dal loro perfetto abbandono sorgerà per l'amante l'ardore, la voluttà, la grandezza del poema. I Rosny hanno creato per l'uomo questi volti soavi, queste anime così umili e pur così fervide, tutto questo complesso di vicende. La grazia e la tenerezza, la rinuncia e il sacrificio sono gli elementi con cui l'altro intesse il suo romanzo. La donna ci fa sentire la sua dolce presenza, ma rimane un poco sempre nella penombra; perchè la figura del compagno sorga piena di luce.

E' chiaro che uomini come questi, in circostanze tanto opportune, debbano vivere il dramma più splendido; debbano raggiungere il vertice della vita. Più tardi la vita, come sempre, si vendicherà di chi le ha strappato più di quanto essa non soglia concedere, e noi troveremo Gilberto solo col suo ricordo e col suo dolore, o Guy Herbeline che cerca la morte nel fiume, dove ancora appare e scompare, nell'incerto crepuscolo, il cadavere della fanciulla che fu sua. È la fine del vittorioso e del vinto; è la vendetta del destino contro chi ha tentato e ha compiuto l'impossibile, che piange nel profondo delle nostre anime. E in questa scalata all'eroico, in questa suprema celebrazione di sè stessi è riposta la nota singolare e, in conclusione, la nobiltà dei romanzi citati; noi anzi avvertiamo di essere dinanzi forse più al simbolo che all'uomo; non tanto però che il senso umano sia soffocato; abbastanza per farci sentire il palpito della poesia.

* * *

Qui vorrei accennare, di sfuggita, anche alla figurazione della donna quale si desume dai pochissimi romanzi, dedicati a lei, in cui essa è veramente la protagonista, come *Le chemin d'amour*, come *L'Indomptée*. *Le chemin d'amour* è il duro pellegrinaggio dell'amore, la via difficile che guida alla felicità. Intorno a Marie, che — tradita e trascurata dal marito — si protende con tutta l'anima verso la patria ardente della rinnovazione, sfila una serie di corteggiatori, colti dai Rosny nelle note più caratteristiche. Ma la grande nobiltà della donna e la sua ansiosa ricerca di un vero affetto senza fine, la inducono ad allontanare da sè i più fortunati e a poco a poco, per lento progresso di casi e di sentimenti, la persuadono a offrire la sua vita ad un'anima eletta di scienziato, nella venerazione adorante del quale intravvede il simulacro della felicità. Questa la trama. Come si vede, il voler costringere in poche pagine lo studio di un'anima che persegue la sua gioia più complessa era impresa vasta e malagevole, e se gli autori l'hanno affrontata con coraggio, non hanno però saputo evitarne tutti i pericoli. Il libro non è dei più belli; si nota la preoccupazione del disegno stabilito; la cura di far procedere gli avvenimenti secondo lo scopo più che secondo le leggi del senso umano; è, in certo modo, un libro scritto con sforzo. Ma la figurazione di Marie è proprio quella che potevamo attenderci da loro. Già il suo fascino consiste nella fragilità delle linee, nel lampo dello sguardo, nelle fini sfumature del volto, mille volte più mobile di quello di un'antica bellezza d'Atene: è un fascino del tutto moderno. Negli aspri pudori, nelle ardenti fedeltà, nelle tormentose ansie di questa donna noi possiamo scorgere un mondo che non è fatto soltanto di grazia, di gusto, di brio — come è per le donne in genere —, ma che è un vero mondo dell'animo, quasi direi, se non paresse una profanazione, con tormenti e complicatezze maschili; dove la deficienza dell'analisi è compensata dalla prontezza prodigiosa dell'intuito. E' la donna portata al massimo grado di cerebralità compatibile con la sua natura (senza

turbare cioè le sue squisite doti femminee); è infine la teoria dei Rosny applicata alla donna: quale si era già potuta scorgere nell'Hélène de *L'autre femme* o nella protagonista dell'*Indomptée*. Ed io non voglio finire senza aver accennato che questo senso della vita interiore assai svolta e complessa non si attenua neppure nella difficile creazione della vergine; essa non è mai la solita figuretta dei soliti romanzi, piccolo balocco, che non sa, non capisce, non intuisce e che ha contribuito a diffondere quello sciocco e candido concetto, che noi abbiamo oggi della signorina; ma, sia che si consideri la Jaqueline del *Double Amour* o la Madeleine o la Marguerite di *Le crime du docteur* o più che tutte *L'Indomptée*, ci è sempre dinanzi una giovinezza pensosa, un'anima che attende il suo dramma, che è sul punto di abbandonare, con uno slancio mesto ed ardito, la nostalgica adolescenza!

Altre opere hanno scritto i Rosny, sia che perseguano e approfondiscano nuovi conflitti dello spirito o paghino il loro contributo al movimento di generale simpatia verso gli umili, allo studio dei loro tremoli chiarori di gioia e delle lunghe tenebre di sofferenza (p. es. *Le Fardeau*) o ci trasportino in plaghe remote, fervide di bellezza e di aromi silvani. Ma la loro disamina compiuta mi porterebbe assai più in là del mio disegno. Io mi contento di aver ricordati alcuni elementi essenziali di quest'arte: soprattutto il segno di uno spiccatissimo «amore della scienza», base di tutte le teorie morali estetiche letterarie e lo svolgimento intimo dell'uomo; ansioso di vivere, fornito di preziose doti intellettive, egli si lancia alla conquista di una patria sovraumana, celebrando la sua natura di privilegiato, saturo delle più varie e remote eredità; il suo dramma (più spesso d'amore, come quello che è il più vasto e il più umano) è sempre magnifico, tanto magnifico, che l'eroe ne ricade con le ali spezzate. Ma qui è la grandezza dell'opera, e la nobiltà degli autori sorge proprio da questa concezione di una vita feconda, multipla, più che vissuta, che si protende fin verso i cieli dell'assurdo.

ENZO FERRIERI.

J. H. ROSNY AINÉ — CARICATURA DI A. ROUVEYRE.
(Dai *Visages des Contemporains*).

LE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI A ROMA.

LA MOSTRA DELLA SOCIETA' AMATORI E CULTORI — LA SECESSIONE.

Due esposizioni di belle arti, ed entrambe internazionali, si sono aperte in Roma a distanza di pochi giorni: la ottantaduesima mostra della Società amatori e cultori, e la prima della Secessione. Ma ormai chi, in Italia e all'estero, conta più le esposizioni che si inaugurano e si chiudono senza danno del pubblico e senza profitto degli artisti? Io penso anzi che sarebbe utile — almeno per gli amatori di statistica — l'istituzione del calendario delle mostre di belle arti, così come esiste il calendario delle corse al galoppo e quello dell'anno comico col movimento delle compagnie teatrali.

Solo in questi ultimi quattro o cinque mesi, infatti, dalle due Giovanili di Napoli a quella della Permanente e della Società degli acquarellisti di Milano, dalle esposizioni di Roma a quella della Società di belle arti di Firenze, non sono meno di una quindicina le mostre artistiche tenute in Italia. E intanto ferve il lavoro di organizzazione dell'undecima esposizione di Venezia, il feminismo artistico è in grande commozione per la seconda mostra femminile d'arte bandita da Torino, le Commissioni governative hanno compiuta la scelta delle opere destinate all'undecima quadriennale di Monaco di Baviera, pittori, scultori e architetti si affrettano per rispondere contemporaneamente agli appelli di

PLINIO NOMELLINI — TRAMONTO SUL LIDO TOSCANO — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

Genova, di Pavia, di Lipsia, di Stuttgart, di Dresda e di Gand, i vari *Salons* son pronti a riaprire le loro porte, Camillo Innocenti, Emma Ciardi, i fratelli Cascella e Gaetano Previati tengono mostre personali rispettivamente a Parigi, a Londra, a S. Paolo del Brasile e a New-York, futuristi, cubisti, post-impressionisti, sintetisti, neo-tradizionalisti ecc. ecc. battono la gran cassa di città in città, di teatro in teatro. È dunque una inattesa e feconda rinascita che si va annunciando? È un'età nuova che, nel desiderio smisurato di vita onde tutti sono infiammati, si prepara e riconduce l'arte alla sua divina virtù generatrice d'illusioni, delle quali ogni uomo, trascinato nel folle volo della moltitudine che lo circonda, possa gioire in una fraternità consapevole?

Niente di tutto questo. Il succedersi vertiginoso delle esposizioni è invece l'esponente più significativo e la causa determinante dell'arrivismo artistico, oscillante fra l'arida osservazione delle cose esteriori e la novità cercata adogni costo nello strano e nell'assurdo. Lungi dal rivelare i germi di un imminente rinnovamento della visione e dell'ispirazione artistica, questa uggiosa e mondiale cinematografia di migliaia di quadri e di sculture, per la maggior parte banali e insignificanti, contiene le ragioni del più profondo decadimento. In un momento, in cui, esaurito ormai lo scopo e l'interesse della pura ricerca tecnica, gli artisti dovrebbero concentrarsi in quello che il Goethe nel primo schema del Faust definisce uno sforzo ideale per comprendere la natura nel suo insieme e per agire con essa, il far presto diventa l'unico scopo della fatica artistica; là dove noi ci attendiamo d'incontrare l'anima semplice e selvaggia, l'anima di tutte le anime, in cui ciascuno dovrebbe riconoscersi, in cui ciascuno dovrebbe sentir parlare ciò che ha di più vivo e di più vero in fondo al cuore, non troviamo che il mercato della vanità e l'agguato al portafoglio del visitatore: mentre cerchiamo colui che riesca a far rivivere in noi pienamente un sentimento che ci rapisca al mondo, c'imbattiamo in una moltitudine che tende soltanto a rassomigliarsi nei pensieri e nelle aspirazioni, o in pochi audaci, sempre pronti a rinnovare il folle gesto di Erostrato, che, per richiamare sopra di sè l'attenzione del mondo indifferente, appiccò il fuoco al tempio di Diana.

Questo, non altro, è l'effetto dell'allarmante moltiplicarsi delle esposizioni. Quello che per un artista dovrebbe essere un avvenimento di eccezione, diventa il fatto di tutti i giorni, lo scopo unico della sua attività geniale. La fonte dell'ispirazione si identifica con quella del sostentamento quotidiano. E nessuno spettacolo è più desolante di questo vagare delle medesime opere di città in città, da giuria a giuria, di parete in parete, sotto le luci più diverse, sui fondi più stridenti, nelle promiscuità più eterogenee; niente è più compassionevole di questa dolorosa vicenda di speranze ad ogni partenza e di sconforti ad ogni ritorno, di questo adescamento, di questa lacerante attesa, per cui la vita dell'esposizione diventa per l'artista la vita del marciapiede!

Io penso che sia venuto il momento di dire forte queste cose che sono ormai nella coscienza universale e che tutti ripetono sommessamente, perchè l'arte, che è la gioia più alta aggiunta dall'uomo alla vita, merita un rispetto maggiore, se non da

ANTONIO MARAINI: BUSTO DELLA SIG. ADELAIDE MARAINI
MOSTRA DELLA SECESSIONE.

coloro i quali la professano, almeno dal popolo di cui essa esprime l'anima, dal popolo che se non avesse quadri, non statue, non edifizi, non musiche, non poemi, si chiuderebbe un'altra volta nel silenzio delle età ignorate.

Perchè le schiere innumerevoli degli artisti possano piegarsi e chiudersi nel religioso raccoglimento dal quale uscirà poi quell'unico che saprà con nuove imagini esaltare le verità eterne della vita, è assolutamente necessario che almeno per dieci anni non si tenga più nessuna esposizione. Solo a questa condizione l'arte potrà essere di nuovo ciò che fu già una volta: un grado dell'aspirazione umana verso l'eternità; solo così essa

riprenderà la sua grande funzione decorativa e pittori e scultori torneranno ad abbellire gli edifizi, a dipingere le grandi sale, mutando in entusiasmo l'attuale indifferenza del pubblico. E non sarà il minore dei successi quello di liberare una

critici giovincelli s'illude di consacrare all'immortalità tutte le inesperienze dei principianti, tutte le ridicole pretese della impotenza presuntuosa, tutti gli sforzi che i più oscuri evasi dalle Accademie di belle arti hanno compiuto per acquistare improv-

GIOVANNI NICOLINI: LA TAIA OLANDESE — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

buona volta il mercato artistico da tutti gli acrobatismi del ciarlatanesimo più assurdo e sfacciato. Poichè, come nei comizi c'è sempre qualcuno che, a corto di buone ragioni, tenta d'imporsi gridando più forte degli altri, così nelle esposizioni a poco a poco finiscono con l'assumere un significato misterioso e trascendentale tutte le cose che escono dalla sana normalità della vita, e il gracidìo dei

visamente e a poco prezzo una qualsiasi notorietà, tutti i trucchi inventati dagli arrivisti per continuare ad essere presi in considerazione dagli untorelli della stampa. E così i negozianti, per i quali l'arte ha una importanza unicamente di cassetta, acquistano le ultime stravaganze; i gentiluomini della buona società, che hanno l'obbligo di saper giuocare al *bridge* e di interloquire in ogni discorso

di politica, di scienza e sopra tutto di arte, non capiscono nulla, ma si vergognano di dirlo per timore di essere tacciati da ignoranti, e annuiscono e incoraggiano con parole oscure e difficili; le signore intellettuali svengono dinanzi ai quadri del Matisse, e ai concerti dello Schönberg e del Webern, e molti artisti sinceri, ai quali, per verità, la cultura non sovrabbonda, finiscono col trovarsi disorientati, col non sapere più quale via prendere, col dimenticare che l'arte non è fatta di piccole scuole e non vive di piccole battaglie, ma che essa bene fu paragonata alla religione, perchè, come la religione, cerca e adora quello che vi ha di eterno nella natura, e non divide gli uomini in tante scuole, non li chiude in tante piccole città fortificate dal disprezzo ed assediate dalla derisione, ma è una forza che li unisce e che li raccoglie attorno ad una comune idea e ad una comune preghiera.

* * *

La parola *Secessione*, quando si parla di arte, ha perduto ormai il suo valore etimologico per assumerne uno esclusivamente tecnico, che ci riconduce al movimento affermatosi prima a Monaco di Baviera, poi a Vienna. Il gruppo di artisti che, distaccatosi dalla vecchia Società degli amatori e cultori di belle arti, ha ordinata quest'anno in Roma la prima mostra detta della Secessione, deve invece aver voluto restituire al vocabolo il suo puro significato originario. Coloro i quali da molti anni hanno seguita la vicenda delle annuali esposizioni romane di belle arti hanno potuto rilevare come, attraverso le difficoltà più ardue e le lotte meschine da cui è stata costantemente intralciata ogni migliore attività dei pittori e degli scultori nostri, si fosse andato affermando un rinnovamento fecondo non solo negli ideali artistici, ma anche nelle disposizioni regolamentari e nei criteri amministrativi che sono tanta parte del successo di una esposizione. E da questo rinnovamento era infatti derivata alle nostre mostre annuali di belle arti una costante elevazione, che si traduceva in un progressivo e notevole aumento delle vendite.

Ma è naturale che il livello di una esposizione non si tiene alto senza il sacrificio di molte ambizioni e di molti interessi, i quali un bel giorno si coalizzarono, diedero l'assalto alla presidenza della Società degli amatori e cultori di belle arti, con la violenza del numero predominante si impadronirono di tutte le cariche direttive e si studiarono subito di far rientrare trionfalmente nelle mostre romane tutta la zavorra commerciale che da qualche anno si tentava di tenerne lontana. Il modo per riuscire nell'intento fu del resto prestissimo trovato: lo forniva l'articolo 35 dello Statuto sociale, articolo che dalle persone le quali avevano risollevata la dignità della Promotrice romana era stato di fatto, se non di diritto, abolito, e che dice testualmente così: « I soci che hanno esposto almeno in tre mostre « internazionali o in cinque grandi mostre nazionali, o in cinque tra internazionali e nazionali o che abbiano conseguito onorificenze in grandi mostre estere o italiane, o che infine abbiano qualche opera in una Galleria nazionale, italiana o estera, hanno il diritto di esporre un'opera a loro scelta per ogni sezione dell'esposizione, senza

NICOLA D'ANTINO: L'OFFERTA — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

sottostare all'esame della giuria. Se desiderano « esporne più di una, debbono sottoporsi a tale « esame. »

Gli effetti della resurrezione di queste disposizioni si videro subito nell'esposizione dell'anno scorso; anzi, prima che la mostra fosse aperta, se ne accorsero coloro stessi che da tanti anni a quelle disposizioni avevano guardato come a suprema speranza e che, temendo la giusta indignazione del pubblico, contrassegnarono con uno speciale cartellino le opere esposte per effetto dell'applicazione dell'articolo 35 dello Statuto sociale! E si trova-

rono artisti i quali, pur di esporre i faticosi parti della loro fantasia in qualche luogo che non fosse la solita vetrina di via Condotti o di via dei Fossi o delle Procuratie, si adattarono a vedervi apposto questa specie di marchio d'infamia che le additava agli allegri commenti dei colleghi, dei visitatori e dei giornali umoristici!

Puramente e semplicemente da questo stato di fatto è nata la *Secessione*, la quale pertanto non è l'esponente di un movimento artistico d'eccezione, ma sorge dal desiderio legittimo di non lasciar disperdere i risultati di tutte le battaglie combattute da venticinque anni a questa parte per dare dignità alle esposizioni romane, non bada alla natura, ma alla qualità delle opere esposte, non bandisce una crociata per proclamare un verbo nuovo, ma chiede modestamente al tribunale dell'opinione pubblica una separazione di corpo e di beni per incompatibilità di carattere.

Dire che il risultato abbia in ogni sua parte corrisposto ai propositi degli organizzatori e all'aspettazione del pubblico e della critica sarebbe una lusinga vana e pericolosa per le esposizioni future. Certo è stato compiuto un grande sforzo e ognuno dovrà ammirare la tenacia dei propositi che ha dato vita ad un organismo artistico degno nel suo insieme della capitale d'Italia, ma non si può affermare raggiunto il fine di una selezione rigorosa e della desiderata elevazione della mostra, quando in essa si vedono accolte alcune opere degne appena di figurare in una Promotrice di terz'ordine. Guai questi — si dirà — inevitabili in tutte le esposizioni, e pur troppo è vero; ma non si deve dimenticare che la Secessione romana in tanto ha diritto alla esistenza, in quanto riesca ad attuare il proposito di bandire dai suoi convegni tutte le forme della volgarità e dell'insufficienza. Poichè essa non ha tendenze artistiche proprie e speciali, non può vivere se vien meno al suo programma di nobiltà e di elevazione costante, quel programma che spiega la sdegnosa ribellione di un numeroso gruppo di artisti ai criteri direttivi della vecchia Società degli amatori e cultori, che giustifica il rifiuto di ogni pratica conciliativa anche dopo che il famoso articolo 35 era stato un'altra volta abolito, che, in somma, impone ai dirigenti della Secessione obblighi particolari e diversi da quelli degli organizzatori di ogni altra esposizione. E sull'inconveniente lamentato voglio ancora insistere, perchè esso assumerebbe un significato peggiore, se — come si va sussurrando da molti e come si conferma palesemente da qualche membro della giuria di accettazione desideroso di allontanare da sè l'amaro calice delle responsabilità — fosse vero che alcune o parecchie delle opere alle quali sopra ho accennato, erano state con giusto rigore rifiutate.

Accennare a queste deficienze con molta sincerità significa dar prova di simpatia verso una istituzione, la quale, sorta principalmente per virtù di giovani, dovrebbe avere per la sua fortuna tutte le più belle qualità giovanili, prime fra le altre la schiettezza e il coraggio. Ciò premesso, è giustizia lodare il difficile lavoro di organizzazione, compiuto dal segretario dott. Tommaso Bencivenga, e il gusto squisito col quale tutte le opere furono disposte nelle diciotto sale decorate da Vittorio Grassi, da Ferruccio Scandellari, da Carlo Alberto Petrucci, da Odoardo Terzi, da Enrico Lionne e da Umberto Bottazzi. Anzi l'insieme di queste decorazioni, di una elegante e mirabile sobrietà di linee e di una rara originalità di motivi ornamentali nella sala del Grassi, di una ardita e geniale armonia di colore in quella del Lionne, sebbene poco distinto e di tipo eccessivamente carnevalesco in una delle sale ornate dal Terzi (n. 3), costituisce già di per sè un'attrattiva singolare, e può citarsi ad esempio del modo col quale una esposizione di opere d'arte deve ormai essere aristocraticamente concepita e signorilmente attuata.

* * *

Ove se ne eccettuino le tre mostre collettive del Troubetzkoi, del Rodin e del Mestrovic e il *Beethoven* e la *Donna dalla coppa* del Bourdelle, non sono numerose nè nuove nè altamente significative le opere di scultura riunite nelle due esposizioni. Nella sezione degli amatori e cultori le graziose e già note statuette del Klinger e di Romolo Dal Bo, i soliti bellissimi animali di Renato Brozzi, e un forte ritratto di Renato Gherardi, dalla testa magnificamente modellata. Fra i Secessionisti alcune squisite e originali macchiette della Campagna romana di Ettore Ferrari, fresche esercitazioni eseguite come per riposo e per diletto, ma con un vivo e schietto sentimento dell'ambiente, il gruppo di Guido Calori « Hypnos », bello, ma un poco oscuro, i vivaci animali di Rembrandt Bugatti, un nobile e solido ritratto di Antonio Maraini, i consueti contadini fiamminghi del Van Biesbroeck, il notissimo *Letto di rose* di Leonardo Bistolfi, una graziosa scultura di genere « *Amici* — e un busto di vecchia di Ermenegildo Luppi, assai ben costruito ma di scarsa significazione, un bel gruppo di bambini e una replica in marmo della *Lattaia olandese*, di Giovanni Nicolini, tanto superiore, per evidenza, spontaneità e freschezza di fattura, al bronzo già esposto a Venezia, e altri sforzi, altri tentativi, non sempre felici, ma pur lodevoli, di alcuni giovani scultori che sarebbe ingiustizia non ricordare particolarmente.

Nicola D'Antino, raffinato evocatore di squisite eleganze femminili, è rappresentato da tre opere: *Ritratto di Manfredo*, l'*Offerta* e il *Gruppolo*. Saldo costruttore di forme, con la franca e nervosa lavorazione del marmo egli riesce nella prima ad una efficacissima espressione di vita, mentre nell'*Offerta* segna l'estremo limite al quale sia consentito di arrivare con quel suo desiderio costante di rendere l'esilità, la fragilità, il fascino un poco

perturbante di una pura nudità di bambina. Più in là si cade nel manierismo del *Grappolo*, povero e trito nella esecuzione e un poco slegato nella composizione.

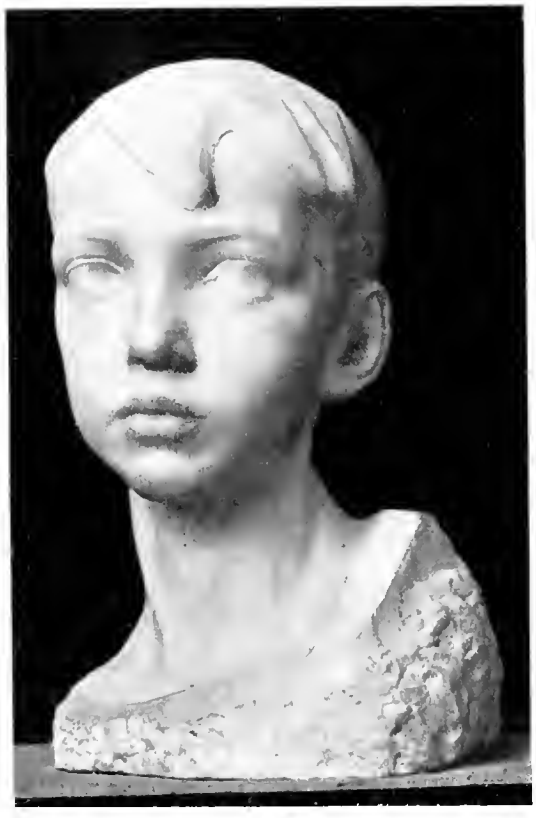
Amleto Cataldi ha un buon ritratto di Cesare Pascarella, un grazioso nudino di donna e una statua grande al vero, il cui titolo — *L'Anfora* — è solo pretesto e giustificazione alla riuscitissima architettura di quel bel corpo femminile armoniosamente piegato nell'atto di raccogliere l'acqua da una fonte. Le qualità dell'arte di Amleto Cataldi sono eminentemente plastiche: egli costruisce le sue figure con una sicura padronanza della forma e si studia di chiuderne il significato nella nobiltà dello stile. Ma queste invidiabili e non comuni qualità diventano un pericolo quando l'artista, innamorato della pura bellezza formale, non sa arrestarsi a tempo, ma nel suo desiderio di trovar tutto, di rendere ogni minuto particolare, si esaurisce in una lotta accanita contro la sorda materia, e in quel carezzare la superficie con infinita cura finisce con lo spegnere le più belle e le più sincere vibrazioni della sua intima vita e con l'illanguidire la sua felice virtù di forte modellatore di sane e ben costrutte creature umane.

Più complesso è il fenomeno di Giovanni Prini, la cui promettente giovinezza fu un continuo aggirarsi fra gl'indirizzi più vari, come per cercare affannosamente una strada nella quale l'innata esuberanza creativa potesse essere definitivamente avviata e contenuta. Oscillante dapprima fra l'impressionismo del Troubetzkoi e l'idealismo bistolfiano, si fece l'interprete squisito della vita dell'infanzia, evocandone la commovente suggestione in una serie di piccole sculture che non saranno dimenticate: deliziose combinazioni di pathos e di umorismo, brevi poemi di felicità e di dolore, in cui, in pochi tratti, era riassunta tutta la gioia e tutta la malinconia della misteriosa psicologia infantile.

Più tardi il Prini sembrò volersi ritemprare in un sano naturalismo che lo spingeva a rappresentare la semplice vita delle cose, a cogliere nei fenomeni il momento e la forma in cui appare una aspirazione della natura. Ora, invece, predomina di nuovo in lui la tendenza ad esprimere la sua vita individuale, a cercare nella visione estetica un mezzo per secondare e per cullare il suo sentimento. E in questo lirismo romantico egli si sforza di andare nel profondo, di scrutare le fonti dell'espressione nei loro più sottili e intimi segreti e finisce con lo smarrirsi talvolta in oscure allegorie, nell'inafferrabile dell'astrazione, in un mare d'idee sul quale galleggiano vaghi ricordi di letture, spunti ed echi di una letteratura male assimilata e mal digerita.

Poichè il fenomeno non tocca esclusivamente il Prini, ma va dilagando tra i giovani e, per esempio, appare ancora più caratteristico nel Ferrazzi, il quale ha nella Secessione un quadro che, tra la sua astrusa simbologia, i ricordi segantiniani e la magrezza del colore, pure esprime un elevato, dolce e poetico sentimento di umanità profonda, è opportuno fermarcisi un poco.

Già il Pater aveva notato che, sebbene ciascuna arte abbia uno specifico ordine d'impressioni, il suo intraducibile fascino, la sua maniera di giungere alla immaginazione, pur tuttavia nel suo modo speciale di elaborare la propria materia ciascuna arte può essere considerata nel suo passaggio alle condizioni di un'altra arte. È quello



NICOLA D'ANTINO - MANFREDO — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

che i critici tedeschi chiamano *Anders-streben*, una parziale alienazione dai propri limiti per la quale le arti possono non veramente assumere ciascuna il posto di ogni altra, ma prestarsi reciprocamente delle forze nuove. Come talvolta la musica sembra avvicinarsi alla pittura, così la scultura aspira ad andare oltre le rigide limitazioni della pura forma verso il colore, e anche la poesia trova in varie guise aiuto nelle altre arti, fino a che tutte insieme esse aspirano a raggiungere la condizione di musica, poichè la musica è l'arte tipica, l'arte idealmente perfetta, l'oggetto della grande *Anders-streben*

di tutto ciò che è artistico o partecipa delle qualità dell'arte.

Ma questa alienazione dei limiti delle varie arti non può essere puramente esteriore nè può restringersi al soggetto delle opere. Essa deve invece passare compiutamente dalla materia nella forma, perchè la semplice materia di un poema o di una pittura è nulla senza la forma e lo spirito di elaborazione che deve penetrarne ogni parte e diventare fine a sè stesso. Solo quando questo miracolo

AMLETO CATALDI. L'ANFORA — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

è compiuto le forme create dagli artisti si identificheranno con le imagini dei poeti nella unità della vita. Ma allorchè la fusione non è completa e perfetta, gli *Amanti* di Giovanni Prini — diretta derivazione dal *Bacio* del Klimt e dal Minne — e la *Genitrice* di Ferruccio Ferrazzi appariranno come il documento di un ambiguo ermafroditismo, per il quale la pittura e la scultura perdono le loro qualità per diventare letteratura dipinta e scolpita.

Del resto in quest'epoca di minuta e fredda analisi, la mania di cercare in ogni opera d'arte un significato misterioso e di teorizzare scientificamente là dove l'anima invece desidererebbe d'iniziare il suo viaggio nell'infinito, non risparmia nemmeno i maggiori, i quali dovrebbero sapere come con questo continuo anatomizzare l'uomo si allontani dalla natura e dalla bellezza fino a non sentirne più la divina presenza oltre l'inganno delle cose comuni. Guardate per un momento Rodin — il quale nella sua mostra collettiva organizzata dalla Secessione non presenta che cose vecchie e ben note, a cominciare dai frammenti del monumento a Victor Hugo in gran parte già l'altro anno esposti a Venezia — e sentite che cosa, intorno alla statua mutila intitolata *Les voix intérieures*, egli stesso dice a Paul Gsell nei dialoghi del volume « L'Art »: « Quel reproche me faites vous? C'est à dessein, croyez-le, que j'ai laissé ma statue dans cet état. Elle représente la méditation. Voilà pourquoi elle n'a ni bras pour agir, ni jambes pour marcher. N'avez-vous point noté, en effet, que la réflexion, quand'elle est poussée très loin, suggère des arguments si plausibles pour les déterminations le plus opposées qu'elle conseille l'inertie? ». Dunque, nel concetto dello scultore, la statua delle *Voix intérieures*, dal tronco di una plastica meravigliosa, è mutila perchè essa — continua Paul Gsell comentando e chiarendo il concetto dell'amico — è « l'emblema dell'intelligenza umana imperiosamente sollecitata da problemi che non può risolvere, sospinta dall'ideale che non può realizzare, ossessionata dall'infinito che non può abbracciare ». Ed è applicando ad un altro caso la medesima teoria che il Rodin ha concepito acefalo l'*Uomo che cammina*. Se la meditazione deve essere rappresentata da una statua senza braccia e senza gambe, il simbolo dell'azione del camminare non può essere espresso che da un uomo senza testa! Nè al grande artefice, quando, illudendosi di fare dell'alta filosofia, sofisticava a questo modo, venne fatto di ricordare che egli stesso aveva pur creata la statua del *Pensatore*, e che Michelangelo ben più potentemente aveva espressa sulla vôlta della Sistina la cupa meditazione di Geremia e nelle tombe medicee il pensieroso raccoglimento di Lorenzo duca di Urbino, senza sentire il bisogno di amputare le estremità alle meravigliose figure! Il vero è, come scrive Oscar Wilde, che « l'artista è un creatore di cose belle e gli eletti sono coloro per i quali le cose belle significano semplicemente la bellezza ». È ormai tempo di finirla con tutte le chiacchiere vuote con le quali alcuni cercano di mascherare la propria impotenza, altri vogliono dar prova di una concezione superiore e metafisica dell'arte e della bellezza. Le opere veramente immortali non hanno mai avuto bisogno di esegesi per gli uomini che vi riconoscono immediatamente una parte, la parte migliore, della propria esistenza. Esse tanto più sono belle quanto più chiaramente lasciano trasparire le forze che le hanno generate,

quanto meglio, in altri termini, discoprono l'idea da cui sono scaturite, e il fascino che emana da loro è inesauribile come il cielo e come il sogno, perchè esse rappresentano a noi ciò che è più vivo e più vero, il fiore della verità e l'essenza della vita.

Per questo di tutti gli scultori che figurano nelle due mostre di Roma il pubblico ammira Rodin e discute Mestrovic e anche Bourdelle — per quanto inadeguatamente rappresentato —, ma ama specialmente Troubetzkoi. Di fronte a questo istintivo che per la grande imagine di Dante sa concepire soltanto un monumento da fiera, ma che dinanzi ad un blocco di creta sembra esaltarsi per una volontà e per un dono misterioso di vita, noi ci accorgiamo che egli è lo spirito le cui parole possono essere veramente intese da tutti gli uomini.

Le opere che Paolo Troubetzkoi ha raccolto numerosissime in una sala della Secessione non si presentano a noi in modo impreveduto e grandioso, come nelle più alte cime dell'emozione estetica appariscono le creazioni e le rivelazioni del genio o le manifestazioni naturali del sublime matematico e dinamico. Pronto e profondo osservatore, dotato di una sensibilità finissima e di uno squisito buon gusto, il Troubetzkoi si contenta di cogliere le più spontanee espressioni della vita e di rappresentarle con la semplicità di uno spirito sano ed arguto. Egli non ignora certamente che il valore di un'opera d'arte è tanto più grande quante più vie essa apre alla nostra imaginazione, ma appartiene a quella categoria di artisti, i quali, come il Bronzino e come fra' Galgario, hanno bisogno di trovarsi di fronte alla realtà per accendersi rapidamente in subitanee visioni di bellezza.

Ma con tutto ciò il pregio delle opere del Troubetzkoi non consiste nella esatta riproduzione delle forme come sono nel vero, non nella precisione scrupolosa e nella minuta ricerca dei particolari, ma in un *quid* indefinibile che esse presentano nel loro insieme e che dà loro il carattere di vita. Perciò è possibile giungere ad una affermazione la quale a prima vista può sembrare contradditoria e paradossale, ma non è: mentre non si può negare che l'arte del Troubetzkoi rientra nella categoria di quella che si chiama comunemente arte realistica, ciò che dà alle sue opere una magnifica espressione di vita non è un elemento di servile imitazione della natura, non è nulla che si riferisca alle forme in sè e per sè, ma è qualche cosa che dall'artista è passato nella materia da lui adoperata e foggiata, è un fascino venuto da lui, comunicato alla sorda materia e che si prolunga in noi.

Di tutto questo potete avere la riprova guardando i pochi lavori in marmo che lo scultore espone. Qui dove egli, per la natura del materiale usato, è stato costretto a penetrare più addentro nelle forme e ad indagare più profondamente la loro intima verità, s'infiacchisce a un tratto la sua vibrante efficacia rappresentativa. Dalla quale osservazione scaturisce anche un'altra sentenza in apparenza contradditoria: dove il Troubetzkoi si sforza di essere più profondo, egli riesce inesorabilmente superficiale; invece dove l'arte sua sembra non andare più in là della superficie, essa si rivela veramente profonda. Perchè, se la vibrazione di cui parlavo sopra non passa immediatamente nella materia, la fatica del lavoro l'uccide; e lo scultore, che sa ciò, vernicia sordamente i suoi bronzi e sacrifica la bellezza delle stupende patine naturali e la nobiltà del metallo purificato dal fuoco, per conservare a tutte le sue opere un più evidente aspetto di bozzetti improvvisati.

PIETRO CHIESA: MADRE.
MOSTRA DELLA SOCIETÀ AMATORI E CULTORI.

Ben altre pretese ha l'arte di Ivan Mestrovic, il quale ha riunito nelle sale della Secessione cinque opere che danno una visione completa di quella scultura *a programma* apparsa nella esposizione romana del cinquantenario come una grande rivelazione a coloro che non ne ricercarono fra i Secessionisti viennesi i precedenti diretti. Vediamo qui, infatti, apparire il solito sforzo con cui il Mestrovic tenta di innalzarsi sulla esistenza empirica, abbandonandosi ad un naturale istinto metafisico onde è spinto a ricercare non ciò che appare ai nostri occhi come corretta disposizione di forme o buona armonizzazione di colori, ma quella realtà la quale è tanto superiore alle umili apparenze illusorie e alla menzogna quotidiana che chiamiamo il vero.

Non c'è dubbio che le sovrane espressioni del-

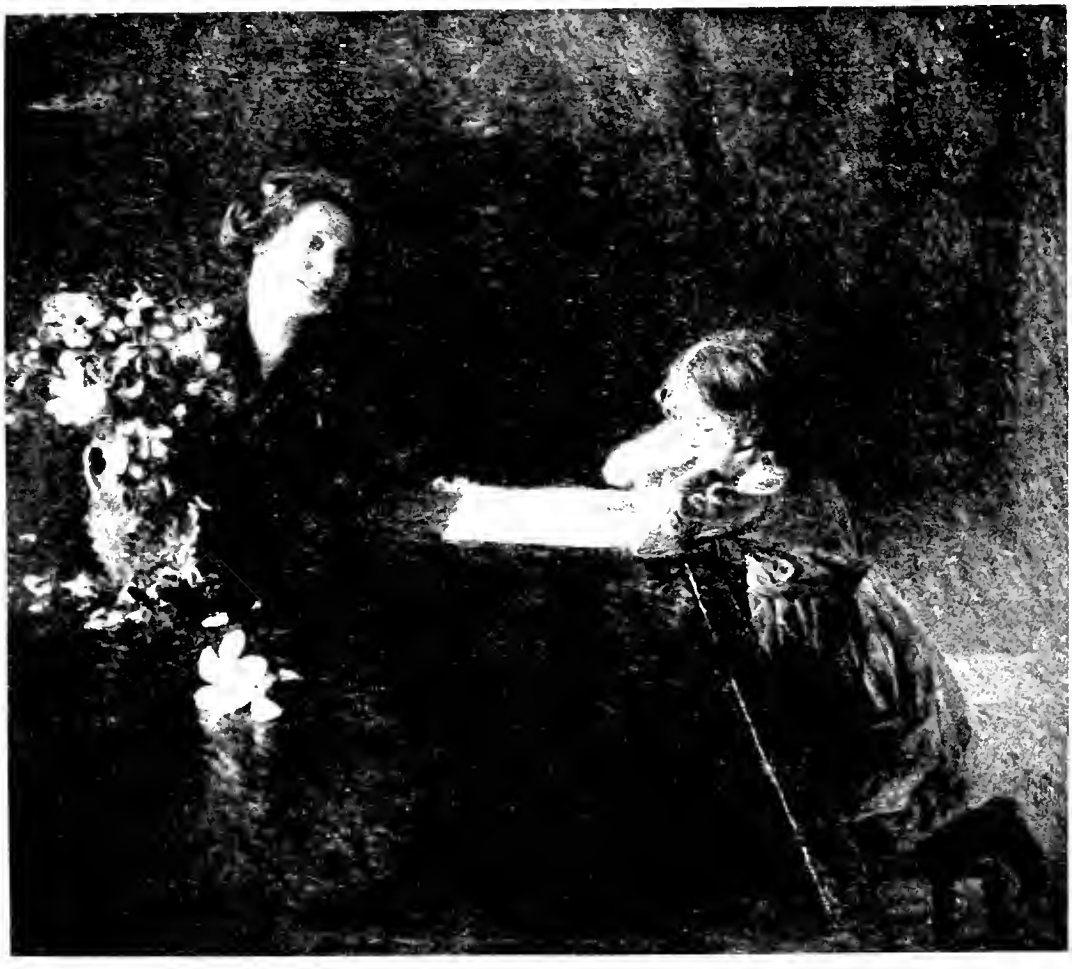
l'arte geniale sono nate nei secoli appunto da questa tendenza, la quale, trasformando in contemplazione l'individualità dell'artista, realizza quello stato di alienazione della sua personalità di cui parla Platone.

Se non che questa alienazione non si effettua mai completamente nel Mestrovic, ma appare in lui come un'aspirazione, impotente a lacerare il velo che gli nasconde la visione della bellezza immortale. Da ciò deriva nell'opera sua uno squilibrio continuo, che spesso dà anche all'esecuzione un carattere incerto e frammentario. Per limitare l'esame alle sculture esposte attualmente nella Secessione romana, ne vediamo chiaramente i segni nella statua intitolata *Madre*, dove alcuni frammenti, come il ginocchio, sono studiati ed eseguiti con un obbiettivismo rigorosissimo, altri sono trattati in modo sommario, secondo una visione tutta personale e arbitraria dell'artista. E da qui, naturalmente, una fastidiosa ed evidente sproporzione delle varie parti di una medesima opera d'arte.

Osservazioni analoghe sarebbe possibile fare a proposito del ritratto eseguito dal Mestrovic per Leonardo Bistolfi, dove la bellezza delle mani e della maschera — veramente espressiva e potente, malgrado la monotonia del modellato — non trova nessun riscontro nel resto della figura, debolissima e vuota.

Se in *Madre* e nel busto del Bistolfi appariscono tutte le qualità e tutti i difetti formali dell'arte del Mestrovic, nella testa di *Cristo*, scolpita in legno, vediamo portata ad un grado estremo la tendenza dell'artista ad imitare alcune particolari espressioni dell'arte antica. Fenomeno questo non isolato, ma

BRUNO FERRARI. LA VITTORIA — MOSTRA DELLA SECESSIONE.



abbastanza comune nella storia artistica, dove lo vediamo apparire nel primo secolo dell'impero col largo movimento che si aggirò intorno a Stefano, ad Arcesilao e a Menelao, e, in tempi vicini a noi, col preraffaellismo inglese, con i tentativi musicali dello Chausson e di Vincent d'Indy, col manierismo dogmatico delle scuole di Monte-Cassino e di Beuron e con l'arcaismo poetico del Puvis de Chavannes, da cui deriva il così detto neo-tradizionalismo di Maurice Denis. Escludo a bella posta la restaurazione neo classica la tendenza che ha ispirato il deforme e ripugnante Cristo del Mestrovic e che sembra trovi oggidì numerosi proseliti, fra i quali riconosciamo nella Secessione romana il pittore sardo Giuseppe Biasi e il veneto Vittorio Zecchin, come l'arcaismo di Arcesilao e di Stefano, di Burne-Jones e di Dante Gabriele Rossetti, dello Chausson e di Vincent d'Indy, muove da una imitazione tutta esteriore, e il ritorno artificioso e volontario ad una determinata forma artistica ormai oltrepassata, è il trucco col quale la nostra raffinata esperienza e la nostra

CARLO PETRUCCI: SAN MARTINO AL CIMINO — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

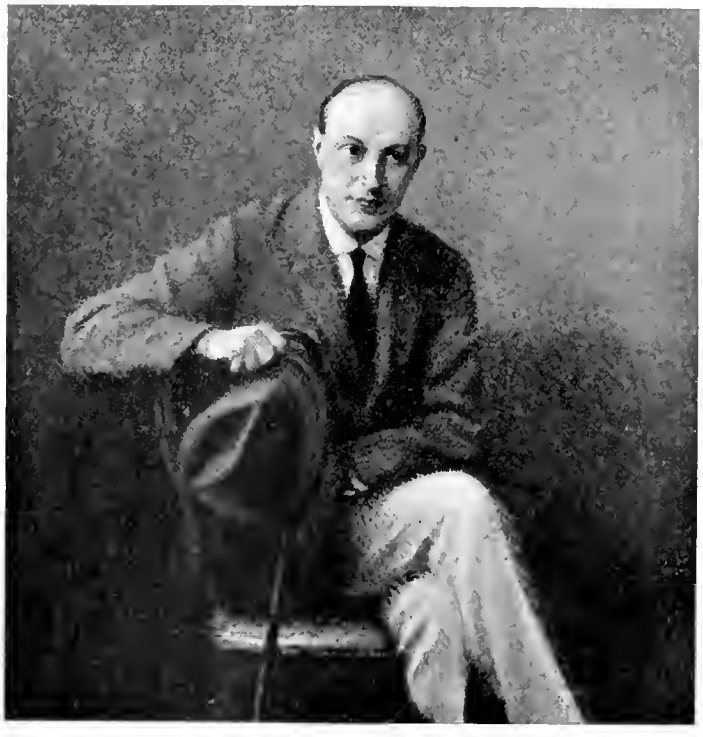
che fece capo al David e al Canova, perchè quel movimento non fu esclusivamente artistico, ma corrispose ad una generale orientazione del pensiero, della cultura, del costume, della politica e della moda, di tutta la vita, insomma, e non fo cenno dei confronti che potrebbero utilmente istituirsi fra le manifestazioni di molti pittori d'avanguardia, come l'Anglada, il Klimt, il Fjaestadt, e l'arte bizantina. Qui, in vero, il ravvicinamento non è soltanto formale, ma intimo, tanto che può nello stesso tempo rivelarsi attraverso temperamenti così sostanzialmente diversi; esso non è imitazione di apparenze esteriori, ma ritorno alle sorgenti della emozione estetica di un'arte che esiste soltanto per la gioia degli occhi, che dà alla pennellata il valore di una tessera di musaico, che ha ritrovata la sua missione esclusivamente decorativa. Invece sapienza s'illudono di far rivivere quella poesia pura ed ingenua, mediante la quale le anime semplici e infantili degli artefici primitivi sembrano eternamente rifiorire nell'eterno riso e nell'eterno canto.

È facile intendere la vanità di questo sforzo, quando si pensi che ogni età ha la sua espressione adeguata per mezzo dei suoi artisti, i quali debbono appunto la loro grandezza all'aver significato con la veste dei tempi un'idea eterna. Il sentimento dei pittori che rallegrarono con i loro affreschi l'oscurità delle catacombe è in fatti uguale, per intensità e sincerità, a quello col quale i maggiori artisti del Quattrocento espressero le loro visioni di umiltà, di pace e di allegrezza, e ha per noi la stessa virtù di commozione che troviamo nei quadri di Millet, di Corot e di Segantini. È la

forma, cui l'indole nuova dei tempi chiede un carattere sempre più vicino al reale. Ma questa elaborazione di forme secondo la natura dei tempi, questo bisogno della verità esteriore che incatena sempre più l'uomo alla terra, non toccano la sostanza dell'arte, per la quale le forme non hanno altro valore che di simboli.

Per questo Michelangelo, Beethoven e Dostojewski poterono esprimere quello stesso senso di fatalità

stide Sartorio, le poetiche marine di Guglielmo Ciardi, lievemente annebbiate di vapori e di malinconia, gli eleganti e fluidi ritratti del Laszlö, la solida e potente *Anima delle pietre* del Mentessi, le fresche rievocazioni di vita settecentesca di Emma Ciardi, la sentimentale *Mammina* di Pietro Chiesa, le visioni della campagna toscana di Luigi Gioli, il bel ritratto nel quale il Trussardi Volpi si dimostra non indegno segnace di Antonio Mancini,



ARTURO NOCI: RITRATTO — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

minacciosa che Sofocle descrisse nelle sue tragedie come potenza esterna all'anima umana, gli artefici bizantini rappresentarono nei loro musaici e San Gregorio significò nelle note terribili della sua musica, e toccarono ugualmente le più alte vette dell'arte, perchè ripetettero in forma diversa, cioè nella forma del tempo loro, un'idea eterna come lo spirito umano. Eppure Raskolnikof non parla come Edipo, l'imagine del *Cristo Panthocrator* non appare in mezzo alle Sibille della Cappella Sistina e i responsori dell'*Antiphonarius missae* non interrompono l'*allegro* della quinta sinfonia!

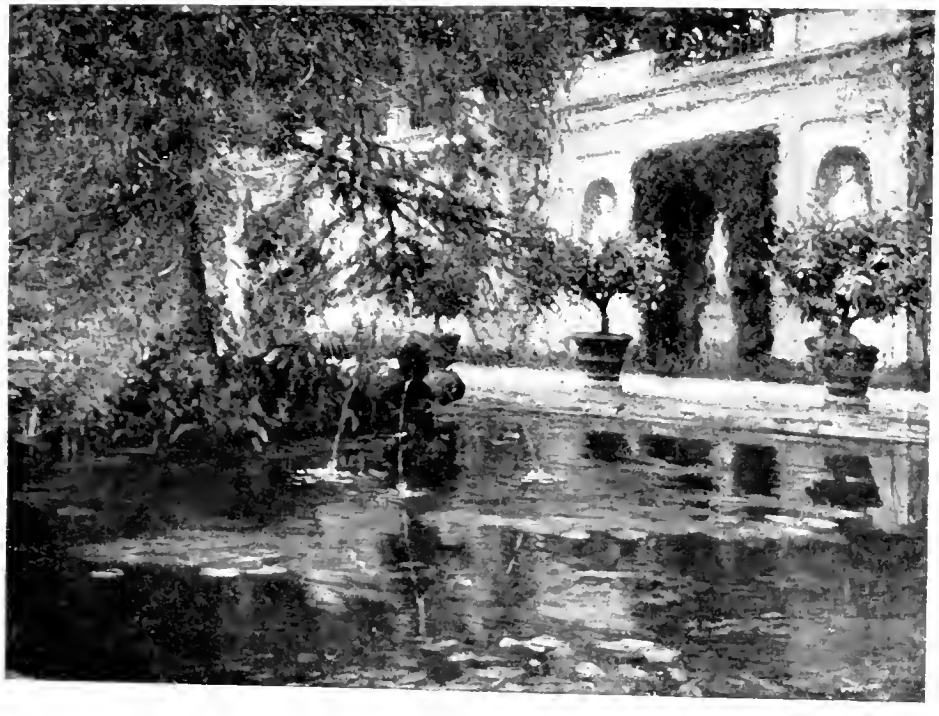
* * *

Basterebbero i magnifici animali di Giulio Ari-

le vivaci impressioni veneziane di Italico Brass, la *Madre* e gli altri quadri di Pietro Gaudenzi, tanto profondo di sentimento quanto vischioso, opaco e bituminoso nella tecnica, e i paesaggi di Marco Calderini, forse di un obiettivismo un poco troppo spinto, ma nobilissimi nella linea e nella scelta del soggetto, ariosi, pieni di luce e di una rara vigoria di costruzione, basterebbero, ripeto, solo queste opere per nobilitare la sezione italiana della esposizione degli amatori e cultori di belle arti; la quale pure accoglie buoni documenti dell'arte di Cesare Ferro, di Paolo Sala, di Giulio de Blaas da Lezze, di Luigi Bazzani, di Giuseppe Sacheri, di Lorenzo Cecconi, di Francesco Sartorelli, di Alessandro Milesi, di Norberto Pazzini, di Pietro Gabrini, di Corinna Modigliani e di tanti altri.

Quanto agli stranieri, all'infuori del *Carnevale* di Alfredo East, mirabile acquerello in cui la festosità del movimento è resa con un profondo spirito e con una vibrante freschezza, l'attenzione è attratta quasi esclusivamente dal gruppo tedesco, che si presenta numeroso e bene agguerrito per disputarsi il premio Müller. Rivediamo perciò con piacere — anche se non ci dicono nulla di nuovo — gli stupendi disegni di Otto Greiner, vicino alla *Venere* di Paul Plontke, mediocre ed inutile imitazione di quella di Lorenzo di Credi, la tecnica di Adolf Hans — piacevole e brillante nel suo luminoso e decorativo *Ritratto della moglie*, monotona nel *Cristo*, pesante imagine di facchino, priva di ogni idealità — accanto al trittico di Fritz Erler, pittura da manifesto, più che quadro, ma audacemente concepita e magistralmente espressa, con quella figura della Peste, circondata da corvi e da fiamme gialle, che accelera la sua marcia tremenda per la città deserta ed esprime con un terribile riso la gioia della sua distruzione.

Più varia e multiforme è invece fra i Secessionisti la rappresentanza straniera. Senza parlare degli Impressionisti, di cui scriverò a parte, vi troviamo le consuete, ma sempre desiderate visioni invernali di Federico Taulow, due ritratti di Jacques Émile Blanche, uno dei quali, quello della principessa Murat, poco distinto, ma ricco di vita e potente per la solidità della costruzione e per la profondità degli accordi cromatici, una delicata armonia whistleriana sviluppata dalla signora Romaine Brooks su un accordo di rosa e di grigio, due quadri del Cottet già visti in altre esposizioni, le solite ballerine e i soliti giocolieri di Arturo von Kampf, due ritratti di Antonio De la Gandara, come sempre fine ed aristocratico, ma alquanto oleografico, una di quelle scene melodrammatiche e convenzionali di Hans Bartels che ci fanno rimpiangere tanto vivamente le prime pitture da lui eseguite in Olanda, i ritratti del Lavery, squisiti anche se la eccessiva ricerca delle eleganze esteriori li renda un poco vuoti e monotoni, due sane e luminose visioni di alberi e di campagna di Halfdan Ström, un bel ritratto dello scultore Nicolini di Herman Richir e un curioso convegno di aviazione di Walter Crane, uno degli ultimi seguaci di Burne-Jones e di Dante Gabriele Rossetti, passato a un tratto dalle preziosità del preraffaellismo alla rappresentazione delle realistiche scene della folla all'aria aperta, in un vasto prato verde,



ARTURO NOCI: VILLA PAMPHILY — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

su cui le *toilettes* femminili mettono una nota di giocondità, sotto un cielo grigio e luminoso, solcato dalle bianche ale di due aeroplani.

Altrettanto interessante, per la molteplicità delle tendenze diverse che vi sono rappresentate, è il gruppo dei pittori italiani che hanno inviate le loro opere alla Secessione. Vi fa la prima apparizione quel nucleo veneto guidato dallo Zanetti-Zilla, il quale espone, insieme con altri due quadri, un *Giardino* sull'acqua che per bellezza d'intonazione, per giustezza di rapporti e per l'intimo senso di poesia è tra le pitture più affascinanti che egli fino ad oggi abbia prodotte. Non si comprende precisamente che cosa questo gruppo veneto si proponga, poichè il fine del miglioramento decorativo degli ambienti è troppo debole legame per una produzione così variamente ispirata, ma, nell'attesa dell'annunziata esposizione del *Mare*, possiamo qui ammirare le *Galee in partenza* di Guido Marussig, anche se troppo direttamente ispirate dal Sezanne, la serena *Campagna a Tre Porti* di Umberto Moggioli e le delicate trasparenze del *Sogno del melograno* di Felice Casorati.

Del resto, anche all'infuori del gruppo Zanetti-Zilla, la pittura veneta è degnamente rappresentata alla Secessione da sei quadri di Pietro Fragiacomo, sottili, deliziose melodie lineari e cromatiche, in cui la dolce e malinconica poesia della laguna trova i suoi accenti più penetranti, da tre tele che non sono tra le migliori di Beppe Ciardi, ma che hanno l'invidiabile pregio di una sincerità sana e vigorosa, da una brillante fantasia marina di Ferruccio Scattola — *Ale e fiori* — a cui disgraziatamente la mancanza di prospettiva toglie ogni vastità d'ambiente, e da due quadri di Bartolomeo Bezzi, *Mattino* e *Canto della sera*, nobili entrambi e, specialmente il secondo, di una intonazione finissima e di una grande intimità di sentimento.

PIETRO MENGARINI: I CARICATORI — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

Continuo a spigolare per le sale, cominciando dalla prima, dove Giuseppe Graziosi figura con un *Villaggio in montagna* e con un *Interno*, studi condotti con una franchezza di tocco e con un senso del colore che fanno sentir vivo il desiderio del quadro.

All'effetto dei *Civettari* di Vittorio Grassi nuocciono forse le dimensioni eccessive della tela e il tono troppo chiaro della parete sulla quale il quadro è collocato. Ma la magnifica architettura delle due figure, disegnate con grande vigore, e la vivida ricchezza del colore mostrano quanto sia solida la preparazione e quanto sicura la coscienza di questo artista in cui, più che il sentimento, si può dire che sia sempre presente l'istinto della

decorazione. Egli ha veduti i suoi cacciatori di civette in un sanguigno tramonto della campagna romana, quando nel cielo si accende una tragedia di luci e di colori, e di questa nota di sangue ha voluto fare il tema fondamentale, l'accordo dominante della sua sinfonia, senza curarsi di affermare alcun proposito di tecnica e di teoria, senza preoccuparsi di vedere se i riflessi e le ombre non siano in quell'ora più tenui e trasparenti, ansioso soltanto di rendere la suggestione di quel tramonto non comune, di quella luce di eclissi, esaltandone il fascino fino alla esasperazione.

VITTORIO GRASSI: I CIVETTARI — MOSTRA DELLA SECESSIONE.

Cesare Maggi si ripete un po' troppo col suo *Lago bianco*, ma le sue doti di schiettezza attirano sempre l'attenzione del visitatore. Dei tre quadri il Llewelyn Lloyd preferisco l'*Inverno* e il *Castagno morto*, per quanto una eccessiva durezza, consueta nell'artista, vi domini tutte le forme. Buona, per il suo largo carattere decorativo e per la tecnica efficace, la *Vittoria d'Ostia* di Bruno Ferrari, giovane e promettente tempra d'artista. Di simpaticissimo effetto i due dipinti di Armando Spadini che ha arricchita notevolmente la sua tavolozza e al quale è da da chiedere soltanto una spiritualità più sentita. Fine d'intonazione il *Porto d'Ancona* di Dante Ricci, specialmente per i giusti effetti dell'acqua, mentre la massa della città è di un noioso ed irreale aspetto fangoso. Paolo Ferretti espone una luminosa *Visione mattinale*, Aleardo Terzi un *Mattino d'estate*, superiore di gran lunga, per finezza di vibrazioni cromatiche, al suo *Meriggio d'autunno*, Alberto Bianchi due insignificanti imitazioni di Dudovic, la signora Ida Magliochetti una chiara marina, Mazzini Beduschi un buon paesaggio. Francesco Camarda ricanta la sua solita poesia dell'infanzia in alcune seducenti figurine di bimbi al sole, e Alfredo Protti, non contento di ripetere perpetuamente le sue pupattoline dalle gambe scoperte, va sempre più insistentemente restringendo il suo orizzonte coloristico a quelle note di rosso e oro da cui trae effetti piacevoli, ma abusati. Il Siviero ci fa forse desiderare una maggiore intensità di vita nel suo ritratto aristocratico, dalla fattura sobria ed elegante; Carlo Petrucci ha un semplice e forte *Ritratto di signora*, in cui l'atmosfera circola trionfalmente attorno alla figura, e una deliziosa veduta della piazza di San Martino al Cimino, dove un gruppo di capre, sul primo piano, mette un tumulto vivace e un'arditissima nota di nero contro il pacato grigio del fondo.

Arturo Noci ha tre quadri: un ritratto, nel quale si ritrovano le solite qualità di distinzione proprie del geniale pittore romano, e due paesaggi di un obiettivismo sereno, animato da un sentimento delicato e originale. In *Burano notturno* le forme specchiate dall'acqua immobile sembrano tremare nell'aria quieta e svaniscono nell'ombra e nel silenzio; in *Villa Pamphily* l'albero rosso esprime un improvviso e ardente risveglio voluttuoso, in quel languore di cose sopite nella stanchezza autunnale, intorno a quel sommesso mormorare della fontana settecentesca.

una fiamma unica di colore quelle scintille che prima ardevano qua e là nelle sue opere, sfavillando improvvise nelle penombre suggestive.

Non discuto il principio, ma domando soltanto se dall'artista il quale per i suoi fini s'induce ad adottare una colorazione del tutto irreale e arbitraria, come quella dell'*Epifania* del Carena, non si debba esigere un risultato che giustifichi pienamente l'eccezionalità dei mezzi impiegati. Orbene, di fronte a quello stridore di note gialle e brune sull'intenso verde del fondo, pensate un momento al Tiziano del museo di Anversa, con

G. RAGGIO: MALARIA — MOSTRA DELLA SOCIETÀ AMATORI E CULTORI.

Una mite poesia aleggia anche nel *Pomeriggio* di Agostino Bosia, dal magnifico cielo che è tutto una tenue armonia di grigi, e una sicura conoscenza degli effetti del colore nella luce è nei *Caricatori di carbone* che Pietro Mengarini ha dipinti con quella sua tecnica così acutamente analitica.

Ho sentito pronunziare le più disparate opinioni sui *Re Magi* di Felice Carena, severamente giudicati da alcuni, esaltati da altri come una delle opere più significative del pittore piemontese.

Non mi par dubbio che la personalità del Carena si riveli in quel quadro con una originalità che era da gran tempo desiderata e di cui vedemmo apparire un segno nell'*Infortunio*. Si era sempre rimproverato al giovane pittore di non sapersi liberare ora dai ricordi del Von Stuck ora da quelli del Carrière. Qui egli finalmente dimentica l'uno e l'altro e si sforza di sottrarsi anche ad ogni diversa influenza estranea, dà libero volo alla sua anima di sognatore e vuol riassumere in

quegli squilli dorati dello stendardo svolazzante, con gli effetti prodigiosi della veste rossiccia di Giacomo Pesaro e del manto giallo di papa Alessandro VI sull'azzurro profondo del mare lontano, e vedrete in qual modo un vero colorista sappia trarre dalla normalità delle leggi fisiche quell'intraducibile fascino pittorico che nessun acrobatismo di tecnica può ugualmente rendere e che dà ai colori la virtù di risplendere e di cantare.

Ad un concetto così arbitrario della materia della pittura, cioè del colore, corrisponde nel Carena un'idea altrettanto soggettiva del disegno, che della pittura è la forma, vale a dire il mezzo di espressione. Abolito quasi completamente il chiaroscuro, vediamo il corpo del piccolo Gesù allungarsi smisuratamente e impicciolirsi fino all'inverosimile il cranio dell'ultimo dei re che si avvicina recando la sua offerta al bambino. E fossero queste manchevolezze soltanto apparenti, una di quelle alterazioni della realtà esteriore in cui

è spesso il fascino misterioso che addensa nell'opera d'arte i segni della vita! Qui, in vece, è solo l'abbagliante superficialità di una fiaba illustrata, dove la puerilità voluta di certe forme e la convulsa ed esagerata contorsione del corpo della Vergine vorrebbero supplire al difetto di un sentimento vero e sincero. Tutto ciò ricorda un poco quello che avvenne al più pagatamente

Del resto il proposito di considerare la pittura soltanto come un accidentale giuoco di sole e d'ombra, come un raggio di luce dove i colori si raccolgono alla stessa guisa che nei tappeti d'Oriente, non è nuovo, e ad esso si riferiva Leonardo ammonendo: « Non è sempre buono quel che è bello e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza dei colori che non senza

FELICE CARENA: ADORAZIONE DEI MAGI — MOSTRA DELLA SECESSIONE

sensuale dei pittori toscani del rinascimento, a Sandro Botticelli, quando, fattosi seguace del Savonarola, con l'impeto delle figure che si piegano, si curvano, si prosternano ostentatamente cercò di esprimere un fervore religioso che non era nella sua natura. Ma con questo di caratteristico, che, se pure la *Lamentazione sul corpo di Cristo* della pinacoteca di Monaco, l'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, il *Presepe* della National Gallery di Londra e gli altri quadri di quel periodo non riescono a rappresentare la passione religiosa, il potente soffio mistico del frate predicatore, essi conservano quel vago, indefinibile, affasciuante senso lirico, che nell'arte di Sandro non è soltanto pensiero poetico e neppure semplice fatto tecnico comunicabile per mezzo del disegno e del colore.

gran coscienza danno lor debolissime e quasi insensibili ombre, non stimando il loro rilievo. *E in questo errore sono i belli parlatori senza ad cuna sentenza* .

Ecco in fatti subito in Plinio Nomellini l'esempio di un altro magnifico parlatore, che non ardirei dire sempre *senza alcuna sentenza* , ma che certamente non ha molte cose da dire nella piccola collezione di acquerelli esposta nella mostra dei Secessionisti: pura ebbrezza di colore senza elaborazione di scelta, violenza di tinte sfacciate, emozione accidentale di tavolozza sudicia, abilità di pirotecnico.

Vicino a questi acquerelli è tutta una serie di opere dove il Nomellini nella solita fantastica visione di cieli di smalto, di nuvole iridescenti, d'inattese chiarità opaline effonde quella sua altiso-

nante poesia a cui qualche volta, come nel *Tramonto sul lido toscano* e in *Primavera bianca*, corrisponde una altrettanto ricca e altisonante qualità di vita. E, in fine, la nota nuova, rappresentata da una serie di scene campestri non più palesantisi in una ansiosa irrealità, ma còlte nel vero e rese con un acuto spirito di osservazione, con un vivo senso del movimento e della luce, con un istinto preciso della subordinazione di tutti i particolari e di tutti gli effetti alla finalità pittorica.

* * *

I principii scientifici della scuola divisionistica sono da molti anni con costanza e con coscienza grande applicati da Enrico Lionne, il quale si presenta alla Secessione con un complesso di cinque opere che segnano, a mio giudizio, il grado più alto toccato dall'infaticabile aspirazione dell'artista. Se io dovessi definire questa aspirazione, direi che essa si propone sopra tutto di rendere con mezzi sensibili le brillanti iridescenze e il vasto respiro dell'atmosfera che avvolge gli uomini e le cose. Ma, se comune alle varie opere è lo scopo, non possono essere uguali i mezzi destinati a conseguirlo, infinite essendo le combinazioni e le accidentalità del vero e sempre mutevoli le apparenze della vita. Come si può concepire una tecnica uniforme, la quale serva ugualmente per rendere la figura umana e i fiori, la trasparenza della carne e la morbidezza delle stoffe, gli squilli della luce all'aria aperta e le tranquille armonie degli interni?

FRITZ FREER. LA PESTE (PARTICOLARE) — MOSTRA DELLA SOCIETÀ AMATORI E CULTORI.

Ogni opera d'arte ha la sua tecnica, che nasce contemporaneamente con l'idea, è inseparabile da essa e non può servire che per quell'opera determinata. Invece la tecnica del Lionne si mantiene sempre uguale in tutti i suoi quadri, è l'applicazione uniforme di un principio teorico che è di continuo violato dalla natura, perchè esso nella realtà è suscettibile di innumerevoli mutamenti ogni volta che la luce, la distanza, le proporzioni, le mille imponderabili e impreviste accidentalità della materia ne modificano all'infinito le condizioni. Per questo la coscienza scrupolosa di cui il Lionne dà prova diviene il difetto sostanziale della sua arte; la sua tavolozza, nella preoccupazione costante di realizzare quella che lo Chevreul chiamava « la legge del contrasto simultaneo dei colori », divenla monotona per allucinante predominio di tutte le

gradazioni del viola, l'atmosfera non circola più soltanto intorno alle sue figure, ma ne disgrega la massa solida, ne scompone il disegno, ne infiacchisce il modellato, penetrando con innumerevoli sezioni d'aria fra l'uno e l'altro punto colorato. E l'idea generatrice dell'opera d'arte, maturata da una nobile intelligenza, si smarrisce per le tormentose vie dell'esecuzione, traspare appena qua e là con

WALTER CRANE: CONVEGNO D'AVIAZIONE — MOSTRA DELLA SECESSIONE

una pesante fatica, ci rivela l'artista non tanto preoccupato di fare, quanto del modo di fare.

Quello che ho detto in genere del Lionne si può applicare perfettamente anche al Previati, che ogni giorno più va riducendo l'universo ad un immane groviglio filamentoso, dove gli uomini, gli animali, il cielo, il mare, i fiori, le nubi e le foreste si accumulano come matasse molleggianti, senza alcun senso plastico, con un disegno arbitrario, in torbidi monocromati. Così che, se il divisionismo e il puntinismo si comprendono e possono essere giustificati quando — come avviene nei quadri esposti dal Morbelli nella mostra degli Amatori e Cultori — mirano ad ottenere la freschezza e la limpidità dei toni, non hanno più ragione di essere allorchè mutano il disegnatore degli *Ippopotami* e dell'epico *Carroccio* nel sordo pittore del trittico *Gloria*, dove la forma, la prospettiva e le proporzioni non sono più sacrificate alla ricerca luminosa, ma ad una tecnica capricciosa, che vuol parere originalità e che sembra nascondere invece i faticosi espedienti di un disagio senza rimedio. Se poi taluno, per spiegare il fenomeno, vi osserva: — Questo è lo stile del Lionne, quello è lo stile del Previati — ciò vuol dire che egli non ha un concetto preciso dello stile e che lo confonde con la tecnica dell'opera d'arte. Poichè lo stile non ha nulla a che fare con l'abilità pratica, ma è una virtù intima, preesistente allo stesso lavoro artistico; esso non è neppure la forma, ma qualche cosa che si sovrappone alla realtà esteriore, la purifica e la innalza, e non si manifesta in una linea visibile, in un particolar modo di trattare la materia pittorica, poetica e scultoria, ma in una nota che non può essere segnata nè percepita dai nostri sensi e che pure è sempre presente, vive, per così dire, entro la trama dell'opera d'arte e ne rivela il ritmo misterioso per mezzo della materia dominata.

* * *

Al nome di Cesare Reggio nulla aggiunge l'aver

POMPEO MARIANI: TRIBUNE DEL « PESAGE » DI S. SIRO A MILANO.
MOSTRA DELLA SOCIETÀ AMATORI E CULTORI.

riunito in un'unica sala un numeroso gruppo di suoi quadri, tutti già noti e largamente discussi dalla critica. Quella visione di campagna romana, un poco troppo uniforme e qualche volta convenzionale, trova la sua espressione più nobile nel quadro *Malaria*, in cui è veramente il senso tragico della vasta solitudine silenziosa abitata dai bufali e dalla febbre. Ma anche qui il tormento dell'esecuzione toglie spontaneità all'idea, e la presenza di quella capanna con i suoi ospiti miserandi ne diminuisce l'efficacia drammatica.

La raccolta delle opere di Pompeo Mariani esposta dalla Società degli Amatori e Cultori di belle arti ha il torto di essere troppo abbondante, in modo che riesce alquanto monotona.

Pittore piacevole, dalla pennellata facile, fluida e fresca, il Mariani sta per diventare la vittima innocente delle esagerezioni verbali dei suoi ammiratori. Uno ce lo mostra in fiero atteggiamento di battaglia, sempre pronto a lottare con sè stesso e con le lusinghe delle sudate vittorie; un altro — il compilatore dei cenni preposti all'elenco delle opere del pittore milanese nel catalogo dell'esposizione — ce lo presenta addirittura come uno di quegli artisti indagatori e profondi, predestinati a proclamare le verità eterne col colore, col marmo o col canto.

Niente di tutto ciò è invece nell'arte di Pompeo Mariani. Non c'è uno solo dei suoi quadri che aspiri a contenere una di quelle grandi intuizioni che il tempo non cancella. Essi non vivono nell'atmosfera superiore dove si innalzano i desideri degli uomini, ma si propongono e raggiungono il solo effetto di dilettare la vista e un poco anche l'imaginazione con la giocondità degli aspetti esteriori delle cose. Il pittore milanese non è uno di quei sognatori la cui intima vita è sempre in diretta comunicazione con l'anima delle cose, nè uno di quegli spiriti previlegiati per mezzo dei quali la natura rivela le sue perenni aspirazioni verso nuove forme. Egli è piuttosto un fecondo illustratore di eleganze moderne, un festoso novelliere della frivola vita mondana, un Gaston Latouche assai meno solido e più frettoloso, un conversatore piacevole in quella società di sfaccendati annoiati che passa i suoi giorni e le sue notti fra la *Promenade des Anglais* e il tavolo del *trente et quarante*, un osservatore arguto, ma superficiale, che talvolta commenta con una punta di lieve ironia. La sua anima non è aperta al vivente silenzio delle idee, ma al vano rumore della più vacua e appariscente esistenza quotidiana.

Già nei suoi quadri di paese Pompeo Mariani aveva mostrato di saper cogliere solo le sensa-

zioni esteriori le quali costituiscono quello che vorrei chiamare aspetto romantico della natura. Chi non ha ammirato le sue brillanti e luminose marine? Guizzi di sole sulle fuggevoli schiume, brividi e bagliori della mobile superficie scintillante, sibili di ale e grida di gabbiani nella freschezza del vento, ma non il vasto respiro delle onde, non l'intuizione di ciò che non muta, la contemplazione dell'eternità nelle forme per eccellenza mutevoli. Le belle roccie di Bordighera, sonanti di cascate e piene di fiori, le insenature dove l'acqua è limpida come cristallo, nei quadri del Mariani ti affascinano immediatamente lo sguardo con la loro magnifica evidenza, ma altrettanto presto, vinta la prima sensazione puramente visiva, tu ne scopri la vacuità e vi cerchi invano il mare ricco di musiche e di leggende, il mare la cui bellezza si prolunga nel mito, il *οἰνοπα πόντον* omerico, sul quale l'inno di Odisseo si confonde ancora col canto delle onde, quando il sole fa scintillare la distesa infinita e quando le stelle tremano senza suono nel vasto respiro notturno.

Ma perchè domandare all'arte di Pompeo Mariani più di quello che essa vuole e può dare? E non è per lo meno arrischiato, dopo aver celebrata la profondità delle marine e dei paesaggi del pittore lombardo, scrivere che mai una delle sue « eleganti figure eseguite in pochi tratti di pennello, ha una scorrettezza, nemmeno una trascuranza di costruzione », quando sarebbe facilissimo citare venti esempi di teste che non stanno sui colli, di corpi dalle proporzioni inverosimili, di braccia lunghe il doppio del naturale?

Io penso invece che bisogna giudicare quest'arte amabilmente leggera solo per quel tanto di gioia che essa può fornire agli occhi, e, se la sua ostentata gaiezza vuol supplire l'assenza del pensiero, se la spumeggiante esteriorità tenta celarne l'intima inconsistenza, noi sentiamo quanto bene essa si adatti alla rappresentazione di quel mondo che sotto gli splendori della luce elettrica e delle gemme, sotto le trine, sotto la cipria e sotto il belletto nasconde la vacuità di mille esistenze inutili.

ARDUINO COLASANTI.

POMPEO MARIANI: ALLE CORSE DI S. SIRO — MOSTRA DELLA SOCIETÀ AMATORI E CULTORI.

NOALE — IL TORRIONE DEL CASTELLO.

LUOGHI ROMITI: NOALE E IL CASTELLO DEI TEMPESTA.

Noale una piccola cittadina posta in territorio di Venezia, a non grande distanza da Treviso; non è molto conosciuta nè frequentata dai viaggiatori. Però il suo nome va alto per il mondo per aver dato la luce ad uno dei più celebrati fra gli eroi del nostro risorgimento, ad uno dei nostri martiti più puri ed incontaminati — Pier Fortunato Calvi — e la patriottica sua terra nativa ha tributato onori di monumento e di cerimonie degne del grande festeggiato, e tiene gelosamente custoditi preziosi cimelii ed autografi e fotografie e ricordi dell'eroico suo figlio.

Ma non soltanto per la memoria di Pier Fortunato Calvi, Noale riesce interessante al visitatore che ami riandar colla mente negli antichi avvenimenti. All'occhio attonito del turista che entra in Noale per la prima volta, senza averne prima letta la storia, si presentano subito delle splendide vestigia di grandezza passata. Quattro torrioni e, più in fondo, gli avanzi ricoperti di foltissima edera, di un vetusto castello, parlano di una antica potenza, di una storia certamente piena di fatti interessanti. E così, in uno spazio relativamente ristretto, il visitatore trova tanta materia a riflessioni, a studi, a pensieri filosofici. Dai resti della più antica tirannia, simboleggiata dal castello feudale, alla memoria del valoroso giovane soldato, morto eroicamente per la libertà della sua patria oppressa.

* * *

Questi torrioni, queste antiche mura, sono i pochi resti del Castello o Palazzo o Rocca della famiglia dei Tempesta. Il prof. Antonio Maschio così descrive, in un suo lavoro su Noale, il castello dei Tempesta, nel suo primitivo aspetto:

« Il Palazzo dei Tempesta vanta la sua origine dal secolo XII. Di forma di un poligono irregolare, come si vede anche oggidì, era circondato da alte mura merlate, da terrapieni e da fosse: difeso, nei lati più lunghi di ponente e d'oriente, da due torri avanzate; mentre i due

IL CASTELLO DI NOALE.

ingressi erano ben guardati da altrettanti grossi torrioni. Appare anche al presente un pregevole esemplare delle fortificazioni feudali, situate in pianura; un baluardo inespugnabile, almeno nei secoli XII e XIII. La facciata principale della Rocca volgeva verso settentrione... Un'enorme porta di legno tempestata di chiodi in ferro, assai massiccia come indicano i cardini superiori che ancora rimangono, s'apriva sotto un archi-

Ora, di tutto questo grandioso edificio medioevale, non rimangono che pochi pezzi di mura verdeggianti di edera. Nell'interno, ove prima risuonavano i passi degli uomini d'arme e delle sentinelle, ora riposano in pace i morti. E non è possibile il descrivere con parole tutta la poesia che emana da quel cimitero, circondato dalle mura vetuste, e riparato da ogni sguardo profano da una ghirlanda di salici piangenti foltissimi, da una ve-

NOALE — SALICI PIANGENTI.

volto a sesto acuto, mettendo in un cortile, tutto chiuso, donde si passava nell'orto per una porticina del muro, posto di fronte all'entrata... A destra di chi entrava nel cortile dall'ingresso principale, si ergeva imponente il grosso torrione quadrato, la parte più adatta alla difesa della Rocca, del quale restano pur oggi i muri esterni .. Avea quattro piani: il pian terreno, che al bisogno serviva anche da prigione... il primo piano e il secondo servivano d'armeria e di stanza al presidio; l'ultimo, di vedetta, con nicchie, tutte a volta, sporgenti verso l'interno »[1].

(1) Prof. Antonio Mascino: *Alcuni saggi da una Monografia su Noale.*

getazione lussureggiante, specchiantesi in un fossato di limpida acqua. Ad ogni anima poetica, ad ogni persona amante le belle opere dell'arte e della natura, viene irrefrenabile un pensiero nella mente, una frase alle labbra: Come sarebbe dolce il dormire in questo cimitero, protetti dal doppio baluardo; quello dell'antica potenza e quello della moderna libertà!

* * *

La famiglia dei Tempesta, detti anche da Noval, Noal, o Anoale, fu della prosapia dei Camposampiero, e fu una delle famiglie feudali più importanti, fra quelle che vissero nella Marca Trevigiana, nei secoli XII e XIII. Credesi che anche questa,

come molte altre famiglie nobili di quell'epoca, sia calata in Italia al seguito di qualche imperatore germanico.

Però, di questo fatto mancano i documenti, e neppure ne abbiamo che attestino in modo sicuro in qual modo il castello di Noale sia divenuto possedimento dei Tempesta stessi.

Verso il 1114, un membro della famiglia dei Camposampiero, di nome Vinciguerra, venne soprannominato *Tempesta* per il grande suo valore nelle armi, che lo faceva rassomigliare ad una *grandine* (*tempesta* in dialetto veneto). Da allora, i suoi discendenti si chiamarono Tempesta, e, distaccandosi dall'altro ramo della famiglia Camposampiero, vissero completamente autonomi. Trovansi infatti in un antico documento queste parole: ... conceduta dai Prelati Trevigiani alla famiglia Tempesta la grossa terra di Noale con alcune ville adiacenti ».

Fin dall'anno 1219 un Guido Tempesta era Avogadro di molte terre, ed il di lui figlio Artico ottenne in quell'epoca la totale investitura della terra di Noale, dal vescovo di Treviso. Per la loro saggia amministrazione, per la gloriosa resistenza che

NOALE — INTERNO DEL TORRIONE.

NOALE — SALICI PIANGENTI.

sempre opposero alla forza ed alla tirannia degli Ezzelini, i Tempesta acquistarono una potenza pari a quella dei più famosi Conti di quell'epoca. Molti ed anche strani diritti ebbero i Tempesta dalla loro qualità di Avogadri. Erano a capo della forza militare del vescovo di Treviso; rendevano giustizia nei tribunali vescovili; sostenevano duelli invece del vescovo stesso; presiedevano alle fiere dei paesi vicini; facevano correre i Pallii, ossia le corse di cavalli o di uomini. Una di queste era appunto chiamata « il palio de Noale » perchè doveva essere corsa solo da Noalesi. Per una strana consuetudine, l'ultimo arrivato doveva essere tinto in color nero. Questi diritti furono privilegio della casa dei Tempesta, fino all'estinzione della loro famiglia.

Due secoli durò la grandezza della famiglia Tempesta, durante i quali furono talvolta vinti, e molte volte vincitori dei loro nemici. Le lotte maggiori dovettero sostenerle cogli Ezzelini da Romano, ed anzi i Tempesta diedero molto filo da torcere a questi tiranni, ora a Noale, ora a Treviso. Spesso il territorio di Noale fu depredato dalle masnade

segnaci degli Ezzelini, in altra guerra lo stesso castello dei Tempesta fu passato a ferro ed a fuoco.

Le antiche cronache del Rolandino narrano di uno stratagemma usato da Guido-Vercio dei Tempesta per isfuggir dalle mani di Ezzelino di cui era ospite nella città di Vicenza. Il conte Guido, impensierito per la decapitazione, allora avvenuta, del suo congiunto Guglielmo Camposampiero, ed avvedendosi che la sua dimora a Vicenza rassomigliava più ad una prigionia che ad una cortese ospitalità, finse di essere pazzamente desideroso di comperare un cavallo di proprietà di un fratello di Ezzelino, e, dopo aver detto di volerlo acquistare ad ogni costo ed a qualunque prezzo, volle montarlo per provarne la bravura e resistenza. Quando fu in sella, lo eccitò colla voce e cogli speroni in tal modo, che in brevi istanti si sottrasse alla vista degli astanti, e, prendendo le strade più deserte e più brevi, sempre galoppando a perdita di fiato, si allontanò dalla temuta città ed arrivò ben presto a salvamento nei suoi domini.

Un altro membro della famiglia Tempesta, Artico I, veniva tenuto in gran conto dai suoi concittadini, ed era sovente incaricato di uffici delicati. Nell'anno 1281 fu inviato a Ferrara, assieme ad altri gentiluomini, per portare i doni nuziali ad Azzo d'Este. Nel gennaio 1287, vediamo questo medesimo Artico ricevere, nel suo castello di Noale, la nobildonna Agnese, figlia di Gerardo da Camino, che passava per di là, con un brillante seguito, per recarsi a nozze col conte di Lozzo. Fu quello uno dei più splendidi avvenimenti per il castello di Noale, che risuonò di canti e di concerti come non mai, nè nel passato, nè nel futuro.

NOALE — INTERNO DEL CASTELLO RIDOTTO A CIMITERO.

Di Margarita, moglie ad altro Artico dei Tempesta, — che viveva poco dopo il 1300 — giova ricordare la storia dello strano amore per Cangrande della Scala, signore di Verona, amore che mise in pericolo la libertà di Treviso. Margarita era donna di grande bellezza, unita a non meno grande intelligenza ed ambizione. Erasi perdutamente innamorata del principe di Verona, anche prima di conoscerlo personalmente. Quand'egli ebbe sentore dell'aver suscitata questa forte passione, pensò di trarne profitto per conquistare il dominio della città di Treviso, dominio al quale

NOALE — INTERNO DEL CASTELLO RIDOTTO A CIMITERO.

aspirava da molto tempo. La donna era pronta ad assecondarlo, e, colle sue perfide arti, seppe indurre anche il marito Artico a diventare alleato dello Scaligero. Molti altri cittadini cospicui, che credevano, come il Tempesta, di aver da lagnarsi del modo con cui erano trattati nella loro città, si unirono nella congiura, ed infatti Cangrande tentò l'ardimentoso colpo nella notte dal 2 al 3 ottobre 1318. Ma un cittadino diede l'allarme, e l'impresa

NOLA — AVANZI DEL CASTELLO DEI TEMPESTA.

audace fallì. Artico fuggì precipitosamente nel suo castello a Noale assieme alla bella Margarita.

Ben diverso da questo Artico, antipatica figura di vile traditore, debole seguace delle arti astute di una donna ambiziosa ed infedele, fu il fratello suo, Guecello, o Guecellone. Egli fu il personaggio più celebre della famiglia dei Tempesta. Liberata Treviso, a merito suo, dall'imperversare di fazioni e tumulti, venne chiamato il « liberatore della patria », e, ove lo avesse voluto, avrebbe potuto aspirare a diventarne il padrone; ma Guecello amava troppo il regime repubblicano, e si contentò dei titoli, ben meritati, e cari al suo nobile animo, di Liberatore della patria, di Avvocato e Padre di Treviso. Il resto della sua breve vita — morì a quarant'anni — fu impigliato in continue lotte e guerre. Dovette egli stesso, dopo lungo combattimento, consigliare i Trevigiani a cedere alla forza, dandosi in mano a Cangrande della Scala, che mai aveva rinunciato alle sue mire su quella città. Infine, vedendosi inviso ai nuovi conquistatori, e scorgendo in quale misero stato fosse ridotta Treviso in mano agli Scaligeri, dal suo castello di Noale andò a Venezia ad invocare l'aiuto e la protezione di quella Repubblica.

Era già nominato capitano della Repubblica Veneta, e si apparecchiava a muovere al soccorso della città di Treviso, quando morì a Padova, il 23 novembre 1338. A completare queste poche notizie su Guecello Tempesta, riporteremo le parole dello storico Bonifacio, che servono mirabilmente a dipingerlo, moralmente e fisicamente:

« Veramente Guecello ebbe, dalla natura e dall'arte, tanti doni e tante grazie, che dagli stessi « nemici fu amato. Egli nacque di nobilissima « stirpe, perciocchè essendo i Tempesta dai Camposampiero discesi, erano queste due case una « sola famiglia. Fu ricco signore di castelli, e nella « città e fuori, potente e rispettato da ognuno; « della persona così attillato, e così disposto, e « di faccia così bella e graziosa, che anche senza parlare si acquistava la grazia di molti; di gran sapere, valoroso, ardito, fortunato, avvezzo a combattere con dubbiosa fortuna, e sopra modo « magnifico e liberale, che è potentissimo mezzo « per acquistar gli animi dei mortali ».

Con Guecello finì, si può dire, la potenza e la gloria della famiglia Tempesta. Il loro castello era già caduto in mano alla Repubblica di Venezia. Non molti anni dopo non esistevano più neppure rappresentanti illegittimi di quella famiglia, che, per qualche tempo, aveva dato seri grattacapi a stirpi formidabili come i Da Romano e gli Scaligeri, e che forse era destinata a risvegliare gelosie ed apprensioni anche alla Serenissima.

Nell'anno 1358 Noale ebbe il primo Podestà della Repubblica Veneta, e il dominio di questa continuò fino alla sua caduta. La storia di Noale non andò però esente da grandi peripezie anche durante questi secoli. Fu saccheggiata da Francesco da Carrara, signore di Padova, che la tenne per qualche tempo sotto il suo dominio; ed all'epoca della lega di Cambrai, fu data alle fiamme insieme

NOALE — IL MUNICIPIO.

NOALE — ANTICA CASA.

a Mestre ed a Camposampiero. Nessuna meraviglia quindi se del suo avito castello non rimangono che poche mura...

* * *

In tempi molto più vicini a noi, Noale fu teatro ad un tragico avvenimento, triste soluzione di una serie di fatti sanguinosi ed orribili, ma non infrequenti in quelle epoche ancora barbare. Il conte Lucio Della Torre, della famiglia dei Torriani, signori della rocca di Valsassina, fu uno dei peggiori banditi che abbiano infestata la terra del Friuli. Rimasto orfano del padre, mentr'era ancora bambino, la madre Cecilia Mocenigo lo mise in un collegio di Gesuiti a Venezia. Ma ben presto il giovanetto, insofferente di ogni freno, fuggì dal collegio, ed incominciò a frequentare gente priva d'ogni moralità, rivaleggiando con essi in ogni sorta di cattive azioni. Sua madre credette di toglierlo a questa vita corrotta, sposandolo ad una giovane piena di belle qualità, Eleonora di Madrisio. Nel marzo 1712 si celebrarono le nozze, con ogni sorta di festeggiamenti. Il nuovo legame non valse a migliorare la condotta del conte Lucio Della Torre, chè anzi un anno dopo in un furioso alterco, nel quale egli tentava di colpire la moglie con un bastone, colpì invece il capo del suo bambino di pochi mesi, che stava nelle braccia della madre. Il colpo tremendo ruppe il cranio del bambino... Ma il conte Lucio non rimase lungo tempo spettatore della disperazione della moglie, andò a Venezia a passarvi il carnevale, e, nel giorno di giovedì grasso, fece il giro della piazza San Marco con una piccola carrozza tirata da sei cavallini, formando la meraviglia e l'ammirazione di tutti gli astanti, che a bocca aperta guardavano tale stupefacente novità. D'allora le sue stranezze, le sue atrocità non ebbero più ritegno alcuno.

PIETRO FORTUNATO CALVI (1817-1855)

Svaligiò a Treviso il pubblico corriere; fè bastonare a Noale due gabellieri, che gli aveano fermato un contrabbando; a un capellano di casa Torrioni ruppe le costole. Viveva con una sua ganza, di nome Rosalba, in Udine, con tale pubblico scandalo, da obbligare il Luogotenente a scrivere a Venezia, per cercare il modo più sicuro di arrestare il conte ribaldo. Ma Lucio era mastino di buona razza, e odorando il vento

NOALE — VECCHIA CASA DIPINTA.

« infido partì per Noale, sul Padovano, dove i « Torrioni possedevano un palazzo ». (Pompeo Molmenti: *I banditi della Repubblica Veneta*).

Un terribile bando era intanto pubblicato contro il conte Lucio, le terre ne venivano confiscate, ed i suoi bravi erano già stati giustiziati; lo cercavano dapertutto, ed egli intanto passava il confine e compiva a Gorizia nuove prodezze. In seguito, domandò ospitalità a suo cugino Rizzardo di Strassoldo, nella sua villa di Farra. Lo Strassoldo aveva sposata una donna volgare, dalla quale aveva avuto due figli, Nicolò e Lodovica. Pare che il conte Lucio sia ben presto divenuto l'amante della giovane Lodovica, e che il loro amore abbia avuto delle gravi conseguenze, che furono in breve tempo palesi alla madre ed al fratello. Il conte Lucio prometteva di sposare Lodovica, appena la sorte lo liberasse dalla povera Eleonora. E sembra che tutti insieme decidessero l'uccisione dell'infelice moglie, che viveva a Noale, nella sua casa, assieme ai figli. Nicolò Strassoldo infatti andò a Noale, ove la contessa lo accolse con cortese ospitalità. Ma alla notte, penetrato nella camera da letto, uccise Eleonora fracassandole la testa con il calcio della pistola. La giustizia s'impadronì di tutta la efferata congrega e Lucio Della Torre e Marianna e Nicolò Strassoldo morirono decapitati, mentre la giovane Lodovica fu rinchiusa in un convento. Lucio Della Torre, che aveva compiuto tanti misfatti, non aveva, al momento della morte, che 27 anni.

Un altro fatto di sangue, commesso da una famiglia di nome Zandonata, venne ricordato dall'erezione di una bellissima colonna, che ancora esiste, ed oggi serve da piedestallo sostegno della bandiera comunale.

NOALE — ANTICA COLONNA, ORA PIEDESTALLO DELLA BANDIERA DEL COMUNE.

Ed ora ci tarda di lasciare tutte queste tristi rimembranze di un passato sanguinoso e tirannico, per ricordare la gloria più fulgida, più pura, di questa città di Noale; per rievocare con brevissimi cenni la figura dolce ed eroica ad un tempo del biondo eroe del nostro Risorgimento — di Pier Fortunato Calvi. La sua gloria è gloria fatta di

NOALI — ISCRIZIONE A PIER FORTUNATO CALVI SOTTO IL PORTICATO DEL MUNICIPIO.

purezza e di sacrificio, di abnegazione e di onestà intemerata — perciò è gloria veramente imperitura, veramente degna dell'immortalità. Nato nell'anno 1817 nel paesello di Briana in comune di Noale, da distinta famiglia, venne dal padre suo messo, ancora giovanetto, all'Accademia Militare a Neustadt, da dove uscì a diciannove anni, alfiere nel reggimento Wimpfen.

Appena scoppiò in Italia la rivoluzione contro gli oppressori, il giovane Calvi presentò le dimissioni da ufficiale austriaco, e se ne fuggì in patria; ed arrivato a Venezia venne subito nominato tenente delle truppe provvisorie ed inviato alla difesa della terra del Cadore.

A quell'epoca il Calvi aveva appena trentun'anni; « era di belle ed amabili forme, alto della per- « sona e ben tarchiato del petto e delle spalle, « aveva occhio vivace, colorito piuttosto bianco, « barba e capelli biondi; era nobile nel contegno, « maestoso nell'aspetto, ad onta che dal suo volto « spirasse sempre sorriso, come testimonio indub- « bio del candore dell'anima sua » (1).

Nella meravigliosa difesa del Cadore, Pier Fortunato Calvi fu eroico, miracoloso; trionfò per più volte, con un manipolo di ardimentosi giovani, su uno stuolo di nemici, dieci volte più numerosi. Ma sventuratamente a nulla servì il loro valore... che il Cadore, come l'Italia tutta, ricadde nelle mani dell'Austria, che più ferocemente e tenacemente strinse i ceppi che l'avvincevano. Pier Fortunato Calvi abbandonò i suoi compagni d'armi con un proclama d'addio: « Fratelli d'armi, soldati, io vi lascio; ricevete da me l'ultimo addio. La forza del destino mi trascina altrove. Mi distacco da voi, dalla cara patria coll'animo straziato, col lutto nel cuore, per andare in terra straniera, esule, ramingo... Ma pensate che il giorno della riscossa non è lontano... Addio, a rivederci, ma coll'armi alla mano, sul campo della gloria ».

Rimasto per qualche anno in esiglio, nel settembre 1853, non potendo più oltre domare la generosa impazienza dell'animo suo, insofferente dell'ozio forzato, accetta la missione di recarsi nuovamente nel Cadore a promuovere un'altra insurrezione, e segretamente vi si reca con tre compagni. Ma il più efferato tradimento li aveva precorsi, e alla mezzanotte del 17 settembre caddero nelle mani del nemico, mentre dormivano, calmi e fiduciosi, in un'osteria. Il Calvi fu trovato in possesso di lettere del Mazzini, contenenti il piano dell'impresa, per cui, ancor più dei suoi compagni, fu destinato a sorte crudele. Inviato nelle tristamente famose carceri di Mantova, gli fu iniziato il processo, durante il quale egli diede nuove luminose prove della fortezza del suo animo, della saldezza del suo cuore e dei suoi principî patriottici. Ammise subito la sua colpa e dichiarò altamente *che i suoi compagni non avevano colpa alcuna; che per caso s'erano trovati con lui; ma che tutta la responsabilità era sua.* E durante il lunghissimo processo e gl'interminabili interroga-

(1) Don LUIGI MARTINI: *Confortatorio di Mantova.*

torii, non si dipartì mai da questa nobile linea di condotta. Condannato a morte, non volle neppure fare domanda di grazia; dicendo: Non voglio abbassarmi, nè avvilirmi ». E la mattina del 2 luglio fu «l'ultima» per il Calvi. Tutti piangevano sconsolatamente intorno a lui, che impavido s'incamminò al patibolo volgendo intorno a sè uno sguardo sereno, calmo, imperturbato. Nulla disse prima di morire, stimando inutile qualunque parola. Non era forse sufficiente la sua vita passata, la sua presente morte, a testificare cosa fossero eroismo, fedeltà, intemeratezza?...

Noale andò sempre altamente orgogliosa di questo suo prediletto figlio, la di cui pura gloria irradia di viva luce il paese nativo. Un monumento gli venne eretto nella piazza di Noale, mentre un altro ne sorse nelle balze del Cadore, dove il suo eroismo rifulse maggiormente. Ma il monumento migliore del Calvi è nei cuori e nelle menti dei suoi concittadini, degli Italiani tutti, che sempre benediranno alla sua memoria, e che lo ricorderanno, finchè le parole *patria*, *libertà* risuoneranno nelle loro bocche ed avranno un senso.

BONA VITERBI.

NOALE — MONUMENTO A FER FORTUNATO CALVI NELLA PIAZZA.

MARINA ITALIANA: LA NAVIGAZIONE SOTTOMARINA.

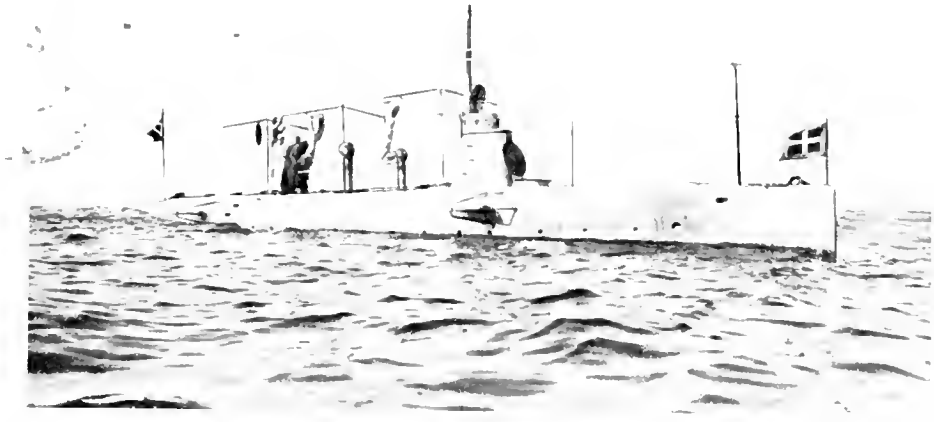
Il notevole sviluppo che la navigazione sottomarina in Italia ha preso in questi ultimi anni ci fa bene sperare in un tempo futuro in cui, anche in questo ramo della tecnica militare navale, la nostra patria potrà assurgere ai primi posti fra le grandi nazioni che posseggono una grande flotta, fra le nazioni che, se ancora non l'hanno fatto, stabiliscono nei loro bilanci somme notevoli destinate alla costruzione di battelli sottomarini, o più propriamente sommergibili. Perchè oggi il sottomarino è quasi totalmente abbandonato e ad esso è preferito il sommergibile dal quale deriva ed i cui vantaggi sono innegabilmente notevoli.

In Italia solamente un sottomarino fu costruito per la flotta, ed è appunto il *Delfino* varato nel 1896. Di spostamento di 95 tonn. alla superficie e 107 in immersione, ha motore a benzina di 150 H. P. per la navigazione sopracquea (9 nodi) ed un motore elettrico per quella subacquea (6 nodi). L'armamento consiste in un lanciasiluri.

Da quell'anno (1896) al 1905 non si vararono presso di noi altri battelli di tal genere. Il 1905 segnò il principio della serie dei sommergibili col varo del *Glauco*, secondo fu lo *Squalo* varato nell'anno dopo, terzo il *Narvalo* nel 1907, ultimi l'*Otaria* e il *Tricheco* varati nel 1908. Alla superficie il dislocamento e la velocità sono rispettivamente di 120 tonn. e 14 nodi, in immersione di 150 tonn. e 7 nodi. L'armamento comprende due tubi lanciasiluri.

Intanto si varava il *Foca* seguito dagli otto *Medusa*, *Santina*, *Velella*, *Fisalia*, *Argo*, *Salpa*, *Zoea* e *Falea* testè ultimati presso il cantiere navale Fiat S. Giorgio a Spezia. Il dislocamento alla superficie ed in immersione è rispettivamente di tonn. 180 e 230. I motori a petrolio di 750 H. P.

APPOGGIA-SOMMERGIBILI « LOMBARDIA ». (Fot. Pucci).

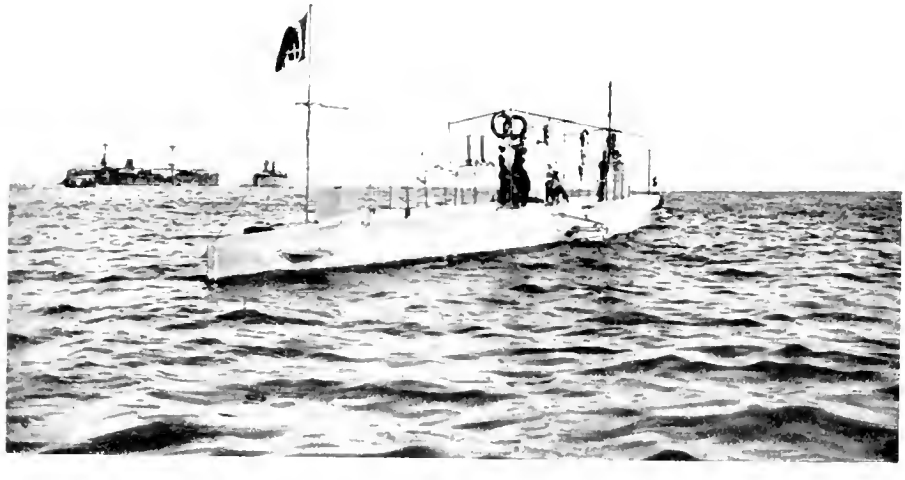


SOMMERGIBILE « SQUALO ». (Fot. Pucci).

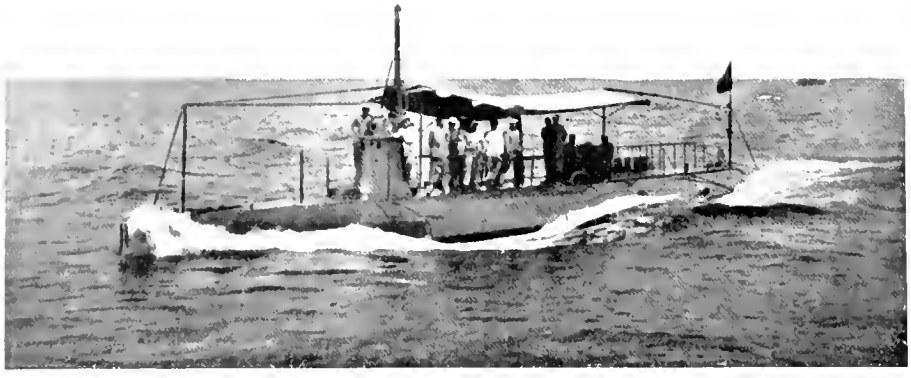
imprimono alla nave la velocità di 15 nodi alla superficie e quelli elettrici, di 260 H. P., nove sott'acqua. Armamento due tubi lanciasiluri.

Inoltre cinque nuovi sommergibili sono in costruzione o pronti, fra pochi mesi, ad entrare in servizio. Due (*Nautillus* e *Nereide*) sono del tipo Bernardis ed in costruzione a Venezia, due altri (*Galileo Ferraris* e *Giacinto Pullino*) ideati dall'ing. Cavallini sono alla Spezia, ultimo l'*Atropos* testè varato presso la casa Krupp in Germania. Si crede che il dislocamento sarà di 400 tonn. e la velocità di 18 nodi alla superficie e 14 in immersione.

Ecco quale sarà la piccola nostra flotta sotto-



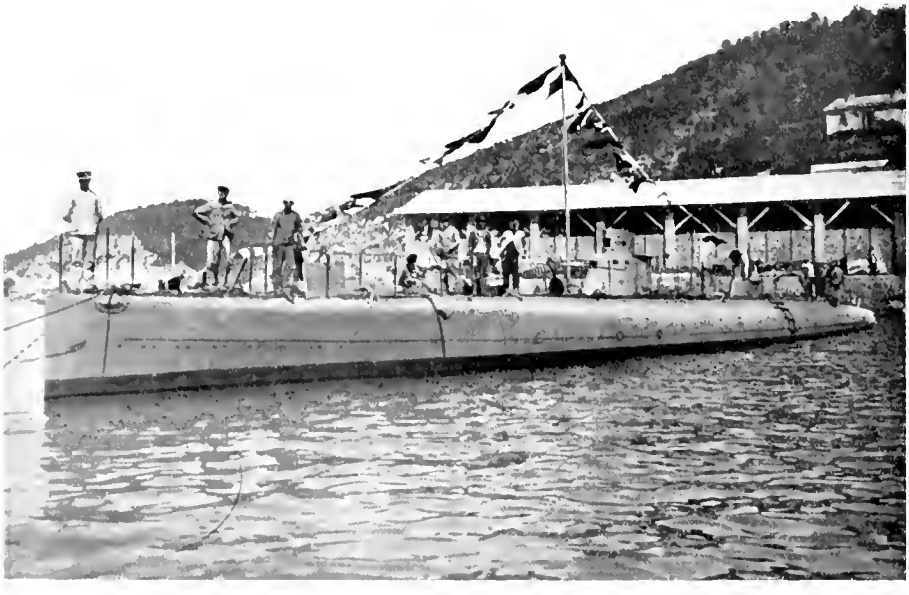
SOMMERGIBILE « GLAUCO ». (Fot. Pucci).



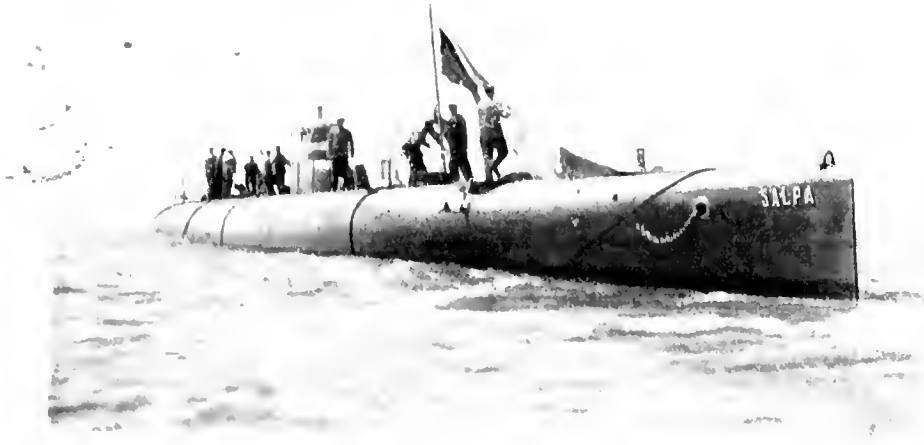
IL « TRICHECO » A TUTTA VELOCITÀ. (Fot. Pucci).

marina fra qualche mese allorquando, stabilito il nuovo grande programma di costruzioni navali, i nostri cantieri imposteranno navi di grande efficienza in numero tale da assicurare alla patria le nuove terre conquistate a prezzo del sangue.

Forse qualche lettore sarà rimasto meravigliato nel vedermi fare distinzione tra sottomarino e sommergibile. La differenza esiste realmente poichè si dicono sottomarini quelle navi subacquee la cui riserva di spinta sia piccola rispetto al dislocamento (10 %), sommergibili quelle in cui la riserva di spinta è grande e può giungere anche



SOMMERGIBILE « LOCA » (Fot. Pucci).

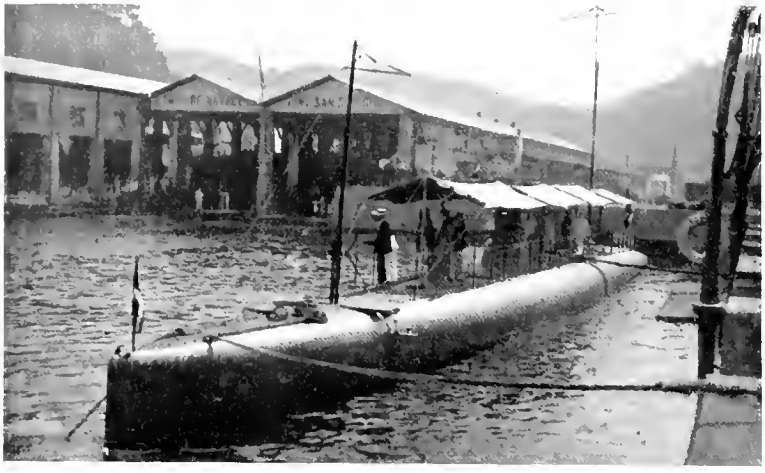


SOMMERGIBILE « SALPA ». (Fot. Pucci).

al 50 % del dislocamento. Ambedue, sottomarini e sommergibili, hanno vantaggi e svantaggi notevoli: generalmente i primi servono alla difesa costiera e dei porti, mentre i secondi possono percorrere distanze considerevoli. Ne è esempio il sommergibile francese *Papin* che nel 1909, scortato da una corazzata, percorse il lungo tratto che separa Rochefort da Orano, e lo svedese *Hvalen*, costrutto in Italia con materiale e su piani italiani, che si recò senza alcuna scorta nello stesso anno da Spezia a Stoccolma.

Come si osserva nella marina italiana, ciò che del resto avvenne ed avviene in tutte le altre, i sommergibili tendono sempre ad aumentare in dislocamento tanto da risolvere i gravi problemi della velocità, dell'abitabilità, del raggio d'azione, delle qualità nautiche. Tale aumento anzichè limitarsi sembra avere nuovo impulso, già s'impostano

SOMMERGIBILE « ARGO ». (Fot. Pucci).



SOMMERGIBILE « VELELLA ». (Fot. Pucci).

sommergibili di 800 e 900 tonn. e non è lontano il tempo in cui l'alta velocità, l'armamento e il vasto raggio d'azione permetteranno a tali navi d'essere più utili in guerra di quello che lo furono fino ad oggi. Non si caschi però nel grave errore di credere che, non essendo ancora il naviglio sottomarino esperimentato in una guerra, poca sia la sua utilità. Ciò sarebbe errore le cui conseguenze gravi danni apporterebbero all'intiera nazione.

Finora, tanto nel sottomarino quanto nel sommergibile, la velocità raggiunta non fu tale da rispondere al desiderio dei costruttori navali e si sta appunto studiando il modo di ottenere pure alte velocità, come avviene nelle torpediniere e cacciatorpediniere. Ciò però non potrà avvenire finchè il sommergibile deve portare due distinti apparati motori: uno a combustione ed un altro elettrico; questo per la navigazione subacquea, quello per navigare alla superficie. Navigando alla superficie non si può utilizzare la forza del motore elettrico e viceversa, quindi furono fatti tentativi d'applicare un motore unico in Inghilterra ed in

IL TUBO DI UN SILURO. (Fot. Pucci).

Russia che fino ad ora rimasero senza risultato. Ma, raggiunta, supponiamo, la velocità di venti nodi, si potrà governare e mantenere il sommergibile in un piano orizzontale, in modo che non abbia scarti troppo sensibili?

Un altro grave problema che deriva dall'alta velocità è la scia che i periscopi lasciano dietro. Essa s'aumenta a mano a mano che aumenta la velocità e diventa più visibile a grande distanza. Figurarsi che già ad otto nodi è abbastanza sensibile e tale che si può scorgere da parecchi chilometri!

A quattro chilometri al massimo un siluro può essere scoccato contro il bersaglio e, se l'operazione riesce, si ha quasi la certezza che questo venga colpito. Ma potrà il sottomarino di giorno avvicinarsi non visto a tale distanza dalla nave?

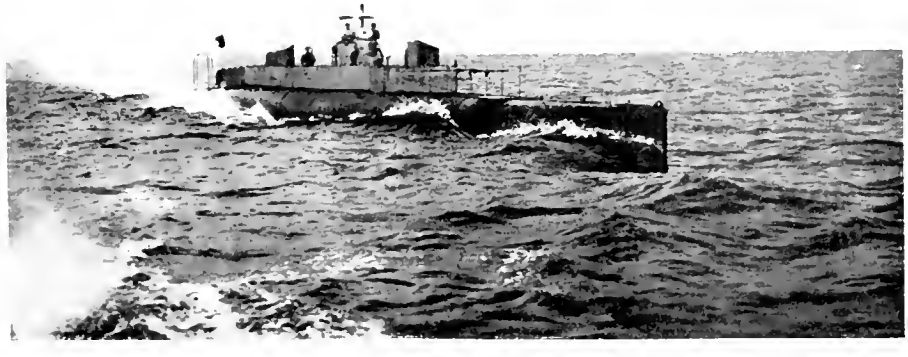
Di notte credo non sia nemmeno da tentare la prova con sommergibili, non potendosi apprezzare con precisione gli elementi necessarii per eseguire il lancio con probabilità di colpire nel segno, di notte questo compito spetta alle torpediniere perchè da esse gli elementi sopra citati: distanza del bersaglio, sua direzione e velocità, con maggiore sicurezza e precisione si possono calcolare.

Attualmente il costo medio dei sommergibili si può ritenere in L. 5250 per tonnellata, alla superficie, mentre quello per una moderna corazzata in 3700.

IL VECCHIO «DELFINO». (Fot. Pucci).

Quale forma si deve dare ad un sottomarino o sommergibile acciocchè navighi alla maggiore velocità possibile?

La forma del siluro presenta una minima resistenza per la navigazione subacquea, ma, al contrario, produce forti resistenze nella navigazione alla superficie. Tale forma quindi non si conviene ai sottomarini e sommergibili i quali devono navigare tanto in emersione che in immersione. Inoltre lo scafo deve rispondere ad altre esigenze non meno importanti; deve presentare conveniente resistenza allo schiacciamento allorchè lo scafo si trova ad una grande profondità.



IL SOMMERGIBILE «FISALIA» IN NAVIGAZIONE. (Fot. Pucci).

SOMMERGIBILE « OTARIA ». (Fot. Pucci).

Le tre esigenze finora non furono completamente soddisfatte in un tipo solo di nave, quindi finora i costruttori danno una maggiore o minore importanza a qualcuno dei requisiti a seconda delle esigenze da soddisfare.

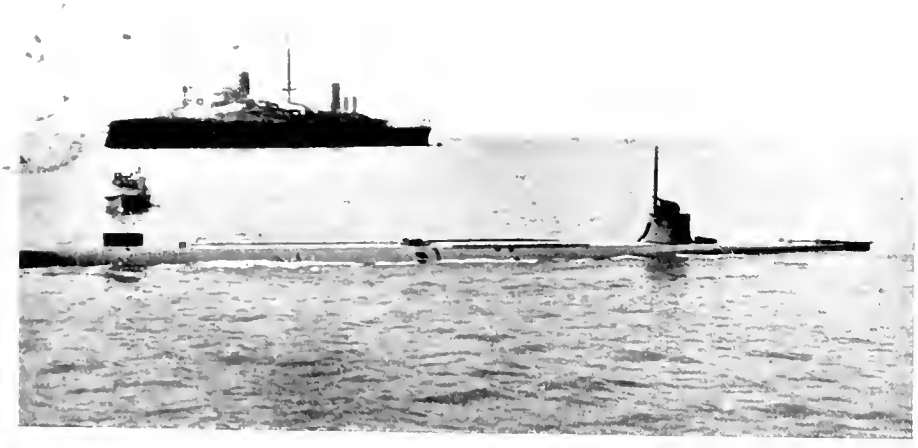
Importanti studi furono compiuti in questi ultimi tempi intorno alle segnalazioni nella navigazione subacquea e sopracquea.

In parecchi sommergibili per la navigazione alla superficie furono installati apparecchi radiotelegrafici i quali presentano un inconveniente allorchè lo scafo sta per sommergersi: devono cioè smontarsi completamente.

Per la segnalazione subacquea fu applicato il principio delle onde sonore create da una grossa campana di bronzo percossa in coperta da un battaglio che agisce elettricamente.

Si ricevono i suoni mediante speciali microfoni

L' « OTARIA » SI PREPARA PER L'IMMERSIONE. (Fot. Pucci).



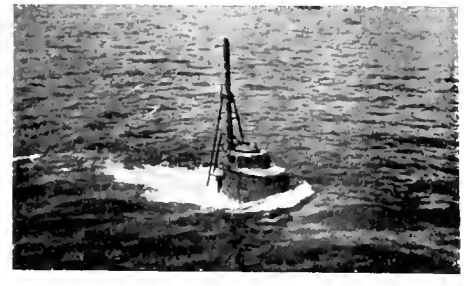
IMMERSIONE. (Fot. Pucci)

posti all'esterno verso prua, ciascuno dei quali è in comunicazione con un telefono; si possono così facilmente percepire i suoni e interpretarli secondo il linguaggio convenzionale. Tali segnalazioni però non possono oltrepassare le 5 miglia, mentre quelle telegrafiche alla superficie possono arrivare anche alle 50. Quelle servono per inviare ordini dalla nave appoggio ai sommergibili e da uno di questi ad altro; queste per dare ordini ai sottomarini della difesa costiera, avvisarli dell'avvicinarsi o dell'ubicazione del nemico tanto da navi come da stazioni radiotelegrafiche terrestri. Inoltre un sommergibile mandato in ricognizione, non potendo, data la sua poca velocità, portare a voce i risultati che dopo qualche tempo, quando lo si creda fuori della vista del nemico, può salire alla superficie e telegrafare la relazione.

Parliamo in ultimo del grave problema, non ancora risolto, del modo di evitare i disastri o almeno di salvare gli equipaggi dai pericoli cui vanno soggetti e sottomarini e sommergibili.

Da poco tempo in Inghilterra, più per effetto morale sugli equipaggi che per altro, furono adottati elmetti con apparecchio respiratorio. Al momento del disastro l'equipaggio deve indossare rapidamente tali apparecchi e, quando lo scafo è pieno d'acqua, si aprono i portelli e si sale alla superficie. Una simile applicazione, ma più semplice, è adottata in Germania, non tale però da assicurare la vita al povero equipaggio. Le recenti disgrazie nelle marine inglese e francese sono ad attestare l'inutilità di tale apparecchio.

Secondo molti ed illustri ingegneri più sicuro sarebbe il mezzo di provocare una diminuzione di peso o un aumento di spinta per ottenere che la nave risalga. Una pesante chiglia staccabile che si deve abbandonare al momento dell'irruzione dell'acqua nello scafo diminuisce il peso, l'espulsione della zavorra liquida dai doppi fondi aumenta la spinta. Tale sistema è applicato più o meno su quasi tutti i sommergibili ed è quello che più d'ogni altro, per ora, dà maggiore affidamento.



IMMERSIONE DELL' «OTARIA». (Fot. Pucci).

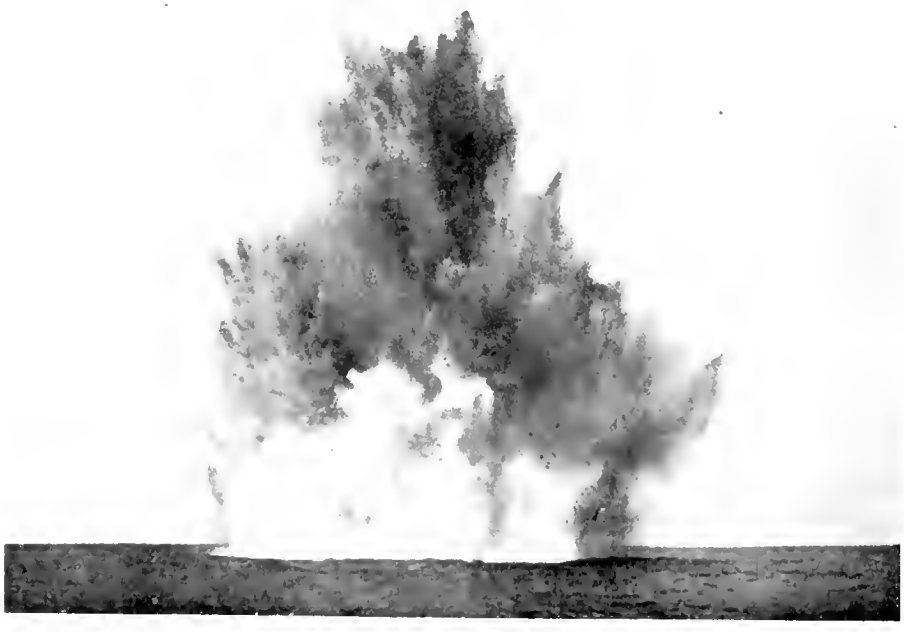
Molti tipi ancora di sommergibili, in caso che la nave rimanesse impigliata nel fondo, possono segnalare alla superficie per mezzo di boe telefoniche, apparecchi per produrre i fuochi Holmes a base di fosforo, e molti altri sistemi che finora non hanno cooperato al salvataggio di alcun equipaggio.

I recenti disastri nella marina francese specialmente, e in quella inglese attestano che gli sforzi umani per eliminare uno dei maggiori pericoli per la navigazione sottomarina non sono ancora arrivati a tal punto da poter assicurare la vita agli equipaggi che s'avventurano nei profondi abissi del mare. Oggi che l'introduzione degli olii pesanti e la conseguente abolizione della benzina hanno eliminato il pericolo degli scoppi che funeste conseguenze avevano apportato anche nella nostra marina, si rivolgano le menti degli ingegneri e costruttori navali a questo grave problema della navigazione.

Il giorno in cui questo sarà risolto, l'ingegneria navale potrà celebrare una delle maggiori vittorie della mente umana e la sicurezza della navigazione sottomarina sarà un fatto compiuto.

Possa questo giorno non essere troppo lontano.

ARTURO ZUNIN.



UN SILURO CHE SCOPPIA. (Fot. Pucci).

PARTENZA DEL PRIMO PALLONE SONDA NEL 1892.

VARIETÀ: A 37.700 METRI D'ALTEZZA.

Trentasettemilasettecento metri, tale è la fantastica altitudine raggiunta da un pallone sonda, che il professore Gamba ha lanciato il primo gennaio scorso dall'Osservatorio di Pavia.

La notizia di così notevole *performance* non ha mancato di suscitare molto rumore nel mondo scientifico, poichè da quando si iniziarono le esplorazioni atmosferiche non si è mai toccato tale iperbolica altezza.

Non si tratta evidentemente di un aerostato, con aeronauti a bordo, ma semplicemente di minuscoli palloncini a gas, attrezzati appositamente per lo studio delle alte zone atmosferiche, inaccessibili all'uomo. Mediante apparecchi registratori che recano con loro, cotali palloni praticano automaticamente dei sondaggi termici e barometrici nelle regioni aeree.

L'invenzione dei palloni sonda non rimonta molto lontano. Fu il 4 ottobre 1892 che gli astronomi L'Hermite e Besançon lanciarono il primo pallone sonda dall'officina a gas di Noisy-le-Sec, nelle vicinanze di Parigi. Il loro esperimento non ottenne il risultato che si aspettavano, poichè il palloncino si perdette coi suoi barometri, e non ne ebbero più notizia. Senza lasciarsi scoraggiare

PIETRO L'HERMITE, INVENTORE DEI PALLONI SONDA.

LA NAVICELLA D'UN PALLONE SONDA, ATTREZZATA ALLA PARTENZA.

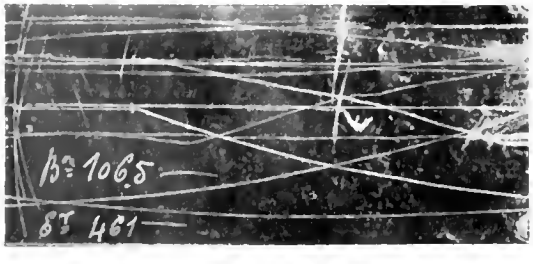
da questo insuccesso i due scienziati ripeterono le esperienze, raggiungendo un po' alla volta i 12 e i 15.000 metri di altitudine. Ciò costituiva già un *record* considerevole, e i risultati raccolti fornirono preziosi dati agli studiosi; tanto che molti aereologhi, imitando l'esempio e valendosi della loro esperienza, adottarono anch'essi questo mezzo di indagine.

Gettando uno sguardo sul prospetto delle esplorazioni aeree, che il De Fonvielle pubblica nel suo poderoso lavoro sui palloni sonda, vediamo che dopo gli inevitabili tentennamenti dell'esordio, i risultati ottenuti da questo sistema di scandaglio atmosferico divennero meno aleatori, ed in certo qual modo più proficui, quando gli esperimenti si fecero con criteri rigidamente scientifici, specialmente per ciò che riguarda il congegnamento degli apparecchi.

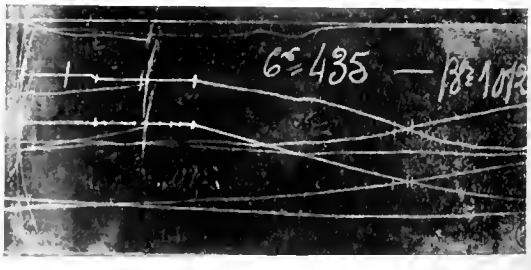
Il problema più grave che ebbero a risolvere i costruttori dei palloni sonda fu quello di trovare una materia adatta, che offrisse tutti i requisiti di impermeabilità, leggerezza e resistenza, per la confezione dell'involucro. I primi palloncini furono fabbricati con carta oleata e cubavano da 5 a 7 metri solamente. Si provò in seguito la pellicola di budella, ma si dovette presto abbandonare per la grande sua igromicità. L'Hermite e Besançon, che da parecchi anni studiavano con passione il problema, si decisero a costruire dei veri aerostati in seta verniciata, della capacità da 4 a 500 metri cubi, e provvisti di una forza ascensionale all'idrogeno da permettere l'innalzamento di 3 o 4 persone, come se il pallone fosse montato per una ascensione normale.

Se si pensa che questi aerostati rimorchiavano semplicemente un barometro del peso massimo di un chilogramma, si comprende con quale vertiginosa velocità dovevano slanciarsi all'assalto dello zenit. Il movimento ascensionale si effettuava così repentinamente che la cupola dell'involucro, per la resistenza dell'aria, non tardava a schiacciarsi, prendendo delle forme bizzarre: da sferici che erano alla partenza, a cento metri di altezza, i palloni diventano lenticolari; poi, presi in mezzo agli strati d'aria e sballottati dalle correnti, si affusellavano, a mo' di giganteschi sigari, assumendo foggie impensate e singolari.

Sguinzagliati nello spazio, questi messaggeri aerei divenivano presto il giuoco dei venti, che, in vario senso, solcano incessantemente le regioni atmosferiche, fintantochè, dopo chi sa quali peregrinazioni, non atterravano, al di là delle Alpi, in qualche plaga lontana, alle volte a parecchie migliaia



ALTITUDINE 28.781 METRI.



ALTITUDINE 29.100 METRI.

DIAGRAMMI D'UN PALLONE SONDA.

RIMORCHIO D'UN PALLONE SONDA.
APPARECCHIO CHE SERVE CONTEMPORANEAMENTE DA IGROMETRO, TERMOMETRO E BAROMETRO — LIBERO, NELL'ARMATURA DI SUGHERO, NELLA GUAINA.

di chilometri dal punto di partenza. Sebbene chiuso ermeticamente, il gas trova facilmente delle fughe a traverso la trama dell'involucro, tanto più se questo si logora, per lo sfregamento prodotto dall'attrito, nel turbinoso viaggio aereo. La fuga del gas provoca naturalmente lo sgonfiamento del pallone e la conseguente sua caduta.

Ben si imagina con quale ansietà gli scienziati, che avevano disseminati a dozzine questi minuscoli globi nell'immensità della fotosfera, aspettassero le informazioni sui loro eventuali rinvenimenti. In ogni navicella era posta, bene in vista, una lettera che invitava, dietro adeguato compenso, lo scopritore a far conoscere la propria identità e l'ubicazione dell'atterramento. Dopo parecchi giorni di vana attesa, finalmente, un bel mattino, gli scienziati trovavano nella loro corrispondenza qualche bigliettino arcaico, talvolta vergato da mano inesperta e scritto in lingua sconosciuta, che loro dava la tanto desiderata notizia. Ma non sempre si ottemperava l'invito e capitava sovente di apprendere casualmente dai giornali la caduta di qualche loro pallone; occorreva allora controllare la veridicità della notizia e l'autenticità dell'aerostato scoperto.

Non appena l'informazione veniva confermata, uno dei due partiva immediatamente per il luogo della caduta, a raccogliere il prezioso involto. Non solo simili viaggi erano talora molto costosi, ma per stimolare lo zelo del pubblico si prometteva e si dava un premio di 100 lire agli autori delle scoperte. Ciò malgrado, le delusioni erano numerose; capitava sovente che i palloni percorressero distanze enormi, senza aver raggiunto una zona d'altitudine abbastanza alta da essere scientificamente interessante. Era questa un'epoca eroica per l'aereologia; i due coraggiosi scienziati francesi, modestamente, ma con ostinata perseveranza, proseguirono nelle loro ricerche senza badare a spese e in mezzo alla non ancora scossa incredulità dei loro colleghi.

Ma oggigiorno gli scandagli dell'aria si praticano secondo le istruzioni e i dati di L'Hermite e Besançon, che fanno autorità in materia, e il di cui processo di indagine aereologica serve di falsariga per simili esperienze. Il loro metodo ben pochi cambiamenti ha subiti in seguito, sebbene la meccanica scientifica si sia di molto perfezionata. I

NAVICELLA DEL PALLONE SONDA DEI SIGG. L'HERMITE E BESANÇON.

barometri registratori sono muniti anche ora di fogli metallici passati al nero fumo, e sui quali una punta d'acciaio traccia, per fregamento, i diagrammi grafici, delle variazioni d'altitudine e delle differenze di pressione atmosferica. Questo sistema è opera dei due scienziati suddetti, che preconizzarono sin dal principio l'impiego delle lastrine metalliche, per ovviare agli inconvenienti di dilatazione e condensazione della carta, che impedivano ogni precisione di valutazione dei grafici. Inoltre si evitava di ricorrere all'inchiostro che, nove volte su dieci, gelava in aria facendo fallire l'esperienza.

L'Osservatorio di Trappes, in Francia, fondato dal Teisserenc de Bort, si è fatto da poco una specialità nel lancio dei palloni sonda. Non solo il problema vi è stato studiato in ogni suo minuto particolare, ma vi si sono installati laboratorî di esperimentazione *ad hoc*, officine per la fabbricazione degli apparecchi di trazione e registratori, ed *hangars* appositi per il lancio dei palloni.

Oramai si sono completamente abbandonati i palloni in carta, in pellicola e in seta; quelli di cui si servono attualmente sono in caucciù di prima qualità, e di dimensioni molto ridotte.

Di preferenza si fanno partire nella notte, e salgono allo zenit con una forza ascensionale da 1 a 2 chili, al più. Come siamo lontani dai primi esperimenti! Alla partenza i palloni raggiungevano allora la pazza velocità di 60 metri al secondo. Di più, alla partenza, questi palloni non presentano

OSSERVATORIO DI TRAPPES.

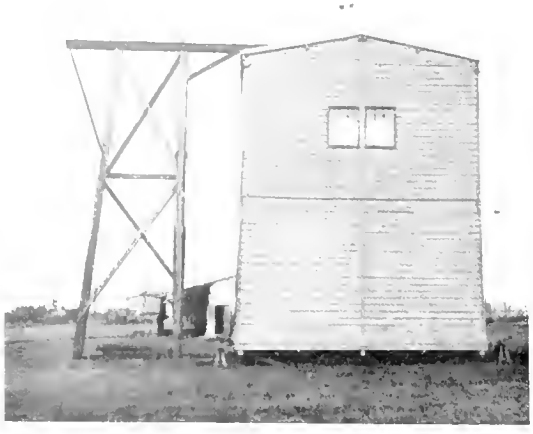
che circa due metri di diametro, sono gonfiati all'idrogeno purissimo ed offrono la particolarità di essere ermeticamente chiusi e sigillati.

Abbiamo visto poc'anzi che i palloni sonda d'una volta ritornavano a terra press'a poco nelle medesime condizioni da cui erano partiti. Attualmente la teoria delle ascensioni non è più la stessa e ciò costituisce appunto uno dei lati più interessanti dell'esperienza.

Il pallone di caucciù si dilata proporzionalmente alla diminuzione di pressione atmosferica; sotto l'influenza di questo fenomeno l'involucro elastico

IL PRIMO LANCIO D'UN PALLONE SONDA DALL'OSSERVATORIO DI TRAPPES.

PARTENZA DEL PRIMO PALLONE LANCIATO DA L'HERMITE IL 2 NOVEMBRE 1892.



HANGAR IMPERNIATO PER IL LANCIO DEI PALLONI SONDA A TRAPPES.

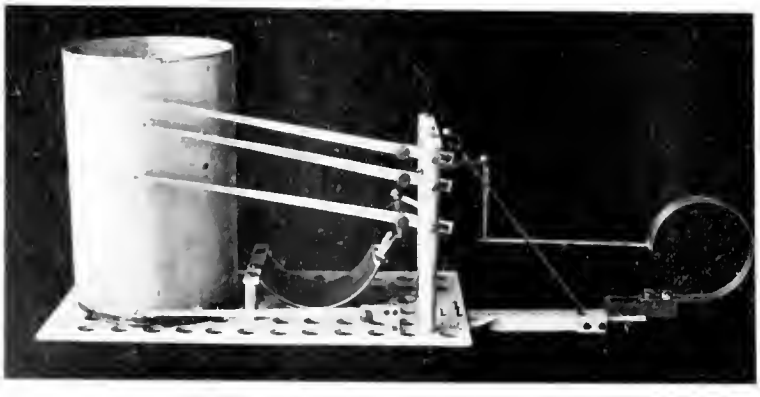
ingrandisce concomitantemente all'aumento di volume del gas. Continuando la salita, il caucciù si stende sempre più e l'aerostato prende delle dimensioni addirittura enormi. A partire da questo momento, la riuscita dell'esperienza dipende unicamente dalla qualità del caucciù: la durata dell'ascensione è in relazione diretta con la finezza della gomma, e del conseguente sviluppo di cui è capace. Giunto alla massima sua tensione, il pallone scoppia, e la minuscola navicella di giunco, contenente i barometri registratori, precipita da un'altezza fantastica, senza essere soverchiamente danneggiata nella terribile caduta. Diciamo subito che l'istrumento, munito di tre aghi (igrometro, termometro e barometro), è rinchiuso in una scatola di sughero, ricoperta, alla sua volta, da diversi strati di molletone. Ciò spiega la relativa incolumità della navicella dopo la straordinaria sua discesa.

Una lettera posta bene in evidenza ed assicurata con spago alla navicella, invita la persona che viene a scoprirla a farla recapitare, dietro un piccolo premio, all'istituto o allo scienziato che ne fece il lancio, dando all'uopo precisi schiarimenti sul modo di maneggiarla e di spedirla, senza che i delicatissimi congegni dell'apparecchio vengano smossi e i diagrammi alterati.

La frequenza di questi esperimenti e l'interesse col quale i giornali se ne occupano abitualmente han fatto sì che, oramai, anche il pubblico delle campagne ne è edotto, tanto che un rozzo contadino, trovando per caso la navicella d'un pallone sonda, è difficile che non segua l'invito fatto nella lettera acclusavi, spedendo il prezioso involto al destinatario. Taluni, anzi, usano accompagnare il loro invio con una lettera descrittiva molto particolareggiata.

Quale contributo possono recare alla scienza aereologica i palloni sonda? A questa domanda risponderà autorevolmente l'illustre prof. Pericle Gamba, dell'Università di Pavia, nella dotta relazione che presenterà prossimamente alla Commissione di Turismo aereo del Touring Club Italiano.

Esperimenti di tal genere hanno spiegato molti dati oscuri della fenomenologia aerea. Senza inva-

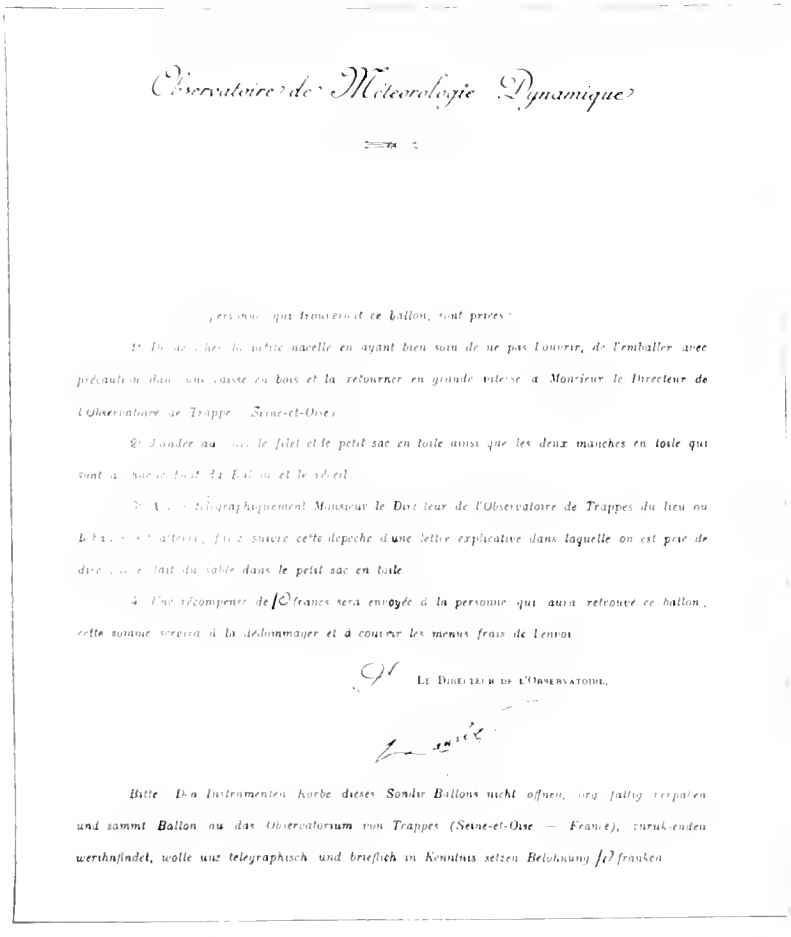


BAROMETRO IN ALLUMINIO.

dere un campo che non ci compete, riassumiamo brevemente le constatazioni essenziali che si desumono dalle ultime ascensioni.

La più bassa temperatura registrata fu di —75°. In generale la temperatura decresce a partire dal suolo sino ad un'altitudine che varia da 7 a 15.000

Il pallone lanciato dal prof. Gamba, il primo gennaio scorso, che raggiunse 37.700 metri di altitudine, impiegò 1 ora 18' nella salita e solamente 45' nella discesa, deviando per circa 150 chilometri, con una velocità oraria di 75 chilometri. Il termometro a minima indicava —56°,7, ciò che



Observatoire de Météorologie Dynamique

Personne qui trouvera ce ballon, sont priées

1° De retirer la petite nacelle en ayant bien soin de ne pas l'ouvrir, de l'emballer avec précaution dans une caisse en bois et la retourner en grande vitesse à Monsieur le Directeur de l'Observatoire de Trappes (Seine-et-Oise)

2° D'ouvrir aussi le filet et le petit sac en toile ainsi que les deux manches en toile qui sont à l'intérieur pour la Ballon et le cordeau

3° D'aviser télégraphiquement Monsieur le Directeur de l'Observatoire de Trappes du lieu où le Ballon a atterri, puis suivre cette dépêche d'une lettre explicative dans laquelle on est prié de dire ce qu'il fait du sable dans le petit sac en toile

4° Une récompense de 50 francs sera envoyée à la personne qui aura retrouvé ce ballon, cette somme servira à la dédommager et à couvrir les menus frais de l'envoi

Le Directeur de l'Observatoire,

Bitte Den Instrumenten korbe dieses Sonde Ballons nicht öffnen, vorsichtig verpacken und sammt Ballon an das Observatorium von Trappes (Seine-et-Oise — France), zurücksenden werdn finden, wolle uns telegraphisch und brieflich in Kenntnis setzen Belohnung 50 franken

LETTERA CHE ACCOMPAGNA LA NAVICELLA PER INVITARE IL TROVATORE A RECAPITARLA AL DESTINATARIO.

metri. Al di sopra, dopo un lieve riscaldamento, rimane costante con insignificanti oscillazioni. Questo spazio venne chiamato *Stratosfera*. La temperatura della *Stratosfera* si comporta inversamente alla sua altitudine. Le alte regioni sono: più fredde nelle aree di alta pressione che nelle depressioni, più fredde al di sopra dell'equatore che al di sopra del cerchio polare.

non è certo una temperatura eccessiva, per l'altitudine toccata.

Evidentemente, se il lancio dei palloni sonda venisse esteso ed eseguito simultaneamente da diversi Osservatorî, raccogliendo e coordinando, in seguito, i dati circostanziati ottenuti, il valore e la portata di questo genere di indagini sarebbero sicuramente più efficaci, per la determinazione dei

fenomeni atmosferici. L'avvenire della meteorologia dipende in gran parte dalla sempre più precisa conoscenza del come si esplicano questi fenomeni, e da una più esatta interpretazione delle leggi che li regolano. E l'aereonautica, che così repentini e meravigliosi progressi ha compiuti in questi ultimi anni, non potrà che avvalersi, con pratica esperienza, della graduale perfezione alla quale arriveranno le investigazioni che riguardano l'involucro aereo che circonda il nostro pianeta.

G. Brocherel.

LABORATORIO PER LA COSTRUZIONE DEI PALLONI ALL'OSSERVATORIO DI TRAPPES.

G. B. GALIZZI – LA CARICATURA (DISEGNO A PENNA).

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA UMORISTICA A BERGAMO.

Le mostre d'arte umoristica sono state messe di moda in Italia nel 1911 da quella, internazionale, di Rivoli che ha avuto larghissima ripercussione in tutta la stampa italiana.

Io comprendo la mostra della caricatura e solo dicendola una moda mi spiego quella dell'umorismo. D'altra parte, sto per dire come questa moda tramonta.

La distinzione tra umorismo e caricatura può sembrare, verissimo, troppo sottile e lasciar perplesso qualcuno; ma non meno vero mi sembra che chiunque sia capace di una visione, se pure incompleta, generale dell'età nostra, non può a meno di riconoscere come ai nostri spiriti la deformazione sfacciata, mostruosa perversa, della caricatura si confaccia assai meglio della fine intonazione umoristica che riesce a sorprendere, ed anche a pungere rimanendo inavvertita, fatti cose e persone nei loro risibili aspetti.

Dopo Rivoli, dunque, lanciò una mostra d'arte umoristica Firenze; poi, Treviso; indi, modestamente, Milano. Ora è la volta di Bergamo. Un'altra se ne annuncia dalla rivista *La Donna* di Torino, e questa è specializzata.

Consideriamole. Perchè, se non mi sbaglio, vi è di che estrarre una linea evolutiva dall'umorismo alla caricatura.

A. BISI-FABRI – IL CARTELLONE PER L'ESPOSIZIONE UMORISTICA.

La mostra di Rivoli volle essere — ne basti il nome: Frigidarium » umoristica. Cercò di far ridere. Volle sembrare una cosa tutta da ridere. E tale si illusero di farla credere i giornali che, tutti, inviarono a visitarla non già i loro critici d'arte, ma i loro redattori mondani. Scommetto che non si è mai riso così poco come a Rivoli e che nemmeno gli espositori premiati — almeno quelli che non hanno ricevuti i premi — ebbero voglia di ridere.

A Firenze l'intenzione fu identica. Indetta pro Libia — ...umoristico pure questo?... — ebbe anco con la scultura composita di un pittore futurista. Il cartellone della mostra, quello che ne ha fatto la presentazione, è una individuazione della caricatura. Una conferenza inaugurale — conferenza di Filiberto Scarpelli, brillante e veramente singolare non foss'altro perchè si udì un oratore parlar di cose davvero vissute e sentite — si imperniò, semplicemente, sull'affermazione che « la caricatura è l'anima dell'arte ». La commissione di accettazione, infine, e lo penso a giudicare dagli scarti, e non so se consapevolmente o se dimentica dell'aggettivo che è nel titolo della manifestazione, deve aver vo-

G. B. GALIZZI — UNA LITE (ACQUERELLO).

luto tendere alla mostra di caricature: essa, fra altro ha escluso infatti gran parte di quanto, per carattere locale, poteva riuscire argomento di esilarante curiosità.

Si consideri anche che nessuno degli espositori ha presentato le solite macchiette di personalità locali più o meno cospicue con cui, più che altro in base a deformazioni e coloriture dell'appendice nasale si cerca argomento di riso senza scrupoli di volgarità plateali. L'unico che nella mostra può sembrare su questa via (il Faino), si può dire... che non la segue. Furono gli amici suoi, in sua assenza, a fargli il buon servizio di presentarne spigliate e piacevoli figurette in plastica ed il servizio pessimo di presentarne modesti tormentati acquarelli. Che Iddio lo guardi, il Faino, dai suoi amici.

ci essa, come quella di Rivoli, una esibizione di fantocci di gesso e cenci e volle far ridere. Vogliamo ripetere che anche là non risero nemmeno i premiati che non ebbero i premi?

A Treviso, a giudicare dal manifesto *mascherato* in un giuoco di parole sul nome della città, deve essere stata la medesima cosa; ed altrettanto credo per la mostra di Milano che, relegata in una fiera, boicottata da molti artisti, non è riuscita a destare troppo interesse.

In codeste due ultime mostre, però, l'intenzione di far ridere appariva in decrescenza. E risulta completamente esulata da quella di Bergamo.

Nessuno, per questa manifestazione d'arte, si è pensato di confezionare grotteschi spaventapasseri in concorrenza con le statue di cera dei baracconi

Che è rimasto dunque della Mostra Umoristica di Bergamo? Il titolo.

Ed ora ricordiamo la predetta mostra di *caricature* femminili bandito dalla citata rivista torinese.

Non sembra nitida la linea? dall'umorismo alla caricatura?

Partita da Rivoli, l'iniziativa torna a casa, od alle porte di casa, dopo aver lasciato lungo la via i sonagli del giullare, iniziando una trasformazione,

M. BETTINELLI TITO RICORDI.

un ravvedimento, che credo di essere il primo a segnalare.

Che i promotori di codesta mostra di caricature inibiscano, con opportune norme regolamentari, la presentazione di opere già note, che essi vaglino a vaglio minuto la produzione per limitare l'esposizione alle caricature di tipo, di carattere generale — ed un grottesco mascherone ironico, nella fantasia... di un caricaturista, riderà il suo scherno della vita sormontando il fresco arguto suono della risata umoristica, stonata, ormai, al nostro ipersensibile orecchio.

Ed ora, se ricerchiamo le diverse personalità artistiche che figurano alla Mostra Umoristica di

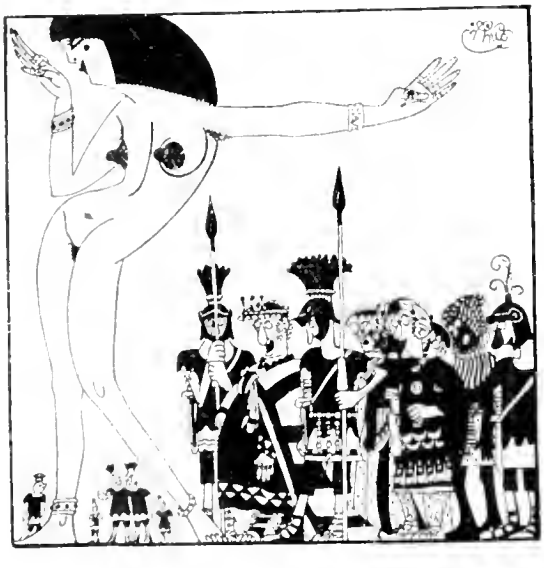
M. BETTINELLI CARUSO

M. BETTINELLI ARRIGO BOITO.

F. SCARPELLI — ELLA SI VA, SENTENDOSI LAUDARE (DIPINTO AD OLIO).

Bergamo, troveremo, a conferma, poco umorismo e molta caricatura.

Un'osservazione generale — sulle scarse prove di originalità e sul predominio dello spirito informatore del Sacchetti — e veniamo ad una rapida rassegna degli espositori.



G. S. AGOSTONI — SALOMÈ (DISEGNO A PENNA).

Signoreggia, nella considerazione del pubblico, il Bettinelli di Brescia con oltre venti testoni d'artisti. Sono, piuttosto che caricature, volute deformazioni formali; notevoli più per la virtuosità dell'esecuzione che non per l'intensità dell'espressione.

Aroldo Bonzagni, di Cento, benchè smembrato nella sua produzione, benchè mal collocato, dimostra una superiorità incontrastabile. È, della mostra, il più originale e sopravanza ogni altro di gran lunga.

Il Bonzagni ha un'intuizione intera e precisa degli avvenimenti del giorno e la sa riassumere in una rapida sintesi di linee con potenza cromatica singolare in rapporto alla semplicità dei mezzi. Caricaturalmente, s'intende. Modernità, cromatismo, concettosità, senso della decorazione — tutto è sentito dal Bonzagni con esuberanza e violenza ed espresso con precisa concisione. Ogni suo cartellone è un colpo d'ariete alle architetture del ridicolo, ogni sua frase di commento all'opera del pennello è, lucido e dritto, un « a fondo » magistrale. Qualche volta è una pugnalata.

I cartelloni del Bonzagni avrebbero creato alla Mostra Umoristica di Bergamo lo sfondo fantasioso di un « arazzo di imagini » se esposti in serie. Non so bene perchè si è voluto perdere l'opportunità di una presentazione interessante come sarebbe stata una « individuale » del Bonzagni.

AROLDO BONZAGNI — CARICATURE POLITICHE (TEMPERE).

P. CODOGNATO — LE AQUILE (ACQUERELLO).

ALDO BRUNO — NEL MONDO DEGLI SNOBS: ALLE CORSE (TEMPERA).

L. ZAMBELETTI — SARAH BERNHARDT IN « AIGLON » (ACQUERELLO).

A. FAINO — L'INGLESE (GESSO).

M. FIORINI — DISPERAZIONE (GESSO).

L'opera caricaturale più notevole, nella sua unità, è data da Filiberto Scarpelli con tre tavole di mala vita romana, in rosso e nero. Definitive come sono, superanti la caricatura di persona, delineano con semplicità, nitidezza, evidenza, persone ed ambienti tipici, riuscendo a raffigurazione indimenticabile, e direi ad una rappresentazione. Elogio scarso il designare un caricaturista tra tanti vignettisti?

A proposito di vignettisti, c'è il Codognato che lo è molto brillantemente ma sempre e lo Zambeletti che lo è solo talvolta e sa anche giungere con calcolo esatto all'espressione caricaturale.

Il Galizzi, di Bergamo, si presenta, immutato da come è conosciuto, a far pensare che la eccezionale potenza analitica di disegno che egli può vantare non dovrebbe essere asservita, come qualche volta è, a modesti episodî frammentari e dovrebbe, d'altro canto, prendere marito: il colore, o il rilievo.

Aldo Bruno, un debuttante promettente, denota buon gusto, distinzione, finezza d'umorismo; Agostoni di Genova impronta con vivace cromaticità futuristica; Grondona fa della calligrafia; la Bisi-Fabri anche questa volta è l'unica artista che scende in gara nel campo della caricatura.

E tutti questi, ad eccezione del Bruno, che è però nel suo umorismo altrettanto tenue quanto castigato, tutti questi sono dei caricaturisti.

Un umorista, è vero, c'è ed è il Fiorini di Firenze; ma, si veda, non è... una « disperazione »?...

GIANNETTO BISI.

NOTIZIE.

A Torino venne aperta da pochi giorni la *II Esposizione femminile internazionale d'Arte*. Essa si presenta veramente ottima, tale da meritare tutta l'attenzione degli studiosi e buongustai. I migliori lavori eseguiti da artiste italiane sono giudicati quelli di Emma Ciardi ed Evangelina Alciati.

* * *

Venezia bandisce per il 1914 la sua *XI Esposizione Internazionale d'Arte*. — Le opere dovranno essere notificate non più tardi del 1° gennaio 1914. La consegna non più tardi del 10 marzo.

IN BIBLIOTECA.

GINO DONEGANI — *Il Libro delle Ore*: spigolature letterarie — Firenze, R. Bemporad e figlio, 1913. — Grazioso volumetto in-24° di pag. 160. Ottima raccolta di pensieri scritti dai maggiori poeti italiani moderni, collegati saggiamente con elegante prosa.

GINO CULCHETTI — *Nell'Olimpo italico*, con istantanee di Ramo — Milano, Libreria Editrice Milanese, 1913.

BENEDETTO DE LUCA — *Il confine della Dobrogia e la vertenza romeno-bulgara* — Roma, Tip. dell'Unione Editrice, 1913.

— *Gli Albanesi, i Macedo-Romeni e gli interessi d'Italia nei Balcani* — Roma, Tip. dell'Unione Editrice Milanese, 1913.

ANDRÉ ROUVEYRE — *Visages des Contemporains*: portraits dessinés d'après le vif (1908-1913), préface de Remy de Gourmont — Paris, Mercure de France, 1913.

ANTONIO BELTRAMELLI — *Un Tempio d'Amore* — Palermo, Remo Sandron, 1913.

MRS. W. K. CLIFFORD — *Lettere d'amore di tre donne*, tradotte da S. Falconcini — Palermo, Remo Sandron, 1913.

ALDO PALAZZESCHI — *L'incendiario* (1905-1909) — Milano, Edizioni futuriste di « Poesia », 1913.

ALMERICO RIBERA — *Il fratello*: poema a Maria — Milano, Libreria Editrice Milanese, 1913.

Tre anni di aviazione nella brughiera di Somma Lombardo (*5 aprile 1910-5 aprile 1913*): cenni e ricordi, con parole di presentazione del sen. Giovanni Celoria — Milano, Stab. Tip. Unione Cooperativa, 1913.

FRANCESCO BARBERIO — *Un prete bizzarro, poeta liberale* — Trani, Vecchi e C., 1913.

GIULIO BERTONI — *Dante* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

SAVERIO DE MAISTRE — *Viaggi in casa*: versione di Silvio Spaventa Filippi, disegni di Attilio Mussino — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

PETRONIO ARBITRO — *Satyricon*: romanzo d'avventure e di costumi. Versione di Umberto Limentani, xilografie di Gino Barbieri — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

EMANUELE SELLA — *La nuova epopea*: discorso detto al Teatro Sociale di Biella il 20 settembre 1912 — Biella, Tip. M. Waimberg.

LUIGI RAVA — *L'ultimo figlio di Virgilio* — Bologna, N. Zanichelli, 1912.

Catalogue of the seventeenth annual Exhibition at the Carnegie Institute, April twentyfourth through June thirtieth, Nineteeen hundred and thirteen — Carnegie Institute, Piitsburgh, Pa.

M. T. M.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore
ricostituente
1/1 tutta L. 4,50 ◆ 1/2 tutta L. 3,—
Farmacie — Deposito Generale:
12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ
VOLUME XXXVIII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XXXVIII.

ARTE CHE RISORGE: LA MARCELLIANA DI FIRENZE . . . . *G. L. Passerini* 462

Illustrazioni

Arazzo rappresentante una scena dantesca della « Vita Nuova », 462 — Id. id. una scena del « Decamerone », 463 — Id. id. Washington; Id. stile Luigi XIV; Caterina e Enrico II al castello di Pau, 464 — Id. id. il « Trionfo del Lavoro », Id. id. il « Genio della famiglia », 465 — Seggiole secentesche, 466, 467.

ARTE RETROSPETTIVA: FRANCESCO FRANCIA IL PITTORE DELLA CALMA *Francesco Sapori* 266

Illustrazioni

Monete di Giovanni II Bentivoglio; Medaglia per Alessandro II, 266 — Annibale II Bentivoglio (bassorilievo), 267 — Scudo conservato in casa Rodriguez a Bologna, 268 — Gonfalone di Parte, 269 — Pace della Resurrezione, 270 — La Madonna del gioiello, 271 — Sacra conversazione, 272 — Madonna, 273 — La Madonna delle rose, 274 — Ritratto di Evangelista Scappi, 275 — Battesimo di Cristo, 276 — Adorazione dei Magi, 277.

PROBLEMI ATTINENTI AL FIORE DELL'ARTE ITALIANA . . . . *Gustavo Frizzoni* 100

Illustrazioni

Scuola fiorentina: S. Anna, 100 — Giorgione: La Vergine, 101 — Botticelli: S. Giovanni Battista, 102 — Marco Zoppo: S. Giovanni Battista, 103 — Tiziano Cupido, 104 — Giorgione: Adorazione dei pastori, 105 — Santo Zago: L'arcangelo e Tobia, 106 — D. Caprioli: Ritratto d'uomo, 107.

ARTISTI CONTEMPORANEI: GIARDI EMMA . . . . . *Vittorio Pica* 103

Illustrazioni

Nevicate grigiastre, 102 — Ritratto di L. Giardi, 103 — Il giardino dell'amore, 104 — L'albero trionfale, 105 — Nel giardino di Boboli; Grigio antico, 106 — Sulla terrazza; Rondini e farfalle, 107 — Riflessi dafani, 108 — Parole antiche, Passeggiata alla moda, 109 — Il viale, 170 — Teatro di verzura, 171 — Il giardino delle fonti, 172 — Sul poggio, 173 — Lago di Giuda, 174 — La Scuola di S. Marco, 175 — Il giardino delle Muse, Fra ombre e sole, 176 — La portantina (tavola) — Grigie sponde; Freschezza argentina, 177 — Il ballo, 178 — Il convegno alla Villa Rotonda, 179 — Villa d'Este, 180 — La chiesa di S. Marco, 181.

CREMONA TRANQUILLO . . . . . *Ugo Ojetti* 243

Illustrazioni

Amor materno 242 — Ritratto di T. Cremona, 243 — Gli amanti alla tomba di Giulietta e Romeo, 244 — Il falconiere, 245 — Lettrice, 246 — La sposa, 247 — Prime gelosie, 248 — Il figlio dell'amore; In ascolto, 249 — Sospiro amoroso, 250 — Attrazione, 251 — Giovanetta ammalata, 252 — La signora Emma Ivon, 253 — Ritratto di Vittore Grubicy, 254 — Fanciulla in camicia; Curiose, 255 — Sorriso, 256 — L'edera (tavola) — Marco Polo e il Gran Can de' Tartari, 257 — I due rugiti, 258 — Faust ed Elena, 259 — Visita al collegio, 260 — La signora Deschamps, 261 — La signora Torelli, 262 — High-Life, 263 — « Page douleur », 264 — Povero ma superbo, 265.

— FRIESEKE FREDERICK CARL . . . . . *Vittorio Pica* 323

Illustrazioni

I due pappagalli, 322 — Ritratto di F. C. Frieseke, 323 — Toletta mattutina 324 — Prima della rappresentazione, 325 — Mezzogiorno; I gigli, 326 — Finestra aperta, 327 — La bagnante, 328 — Sul fiume (tavola) — Allo specchio, 329 — Il thè nel giardino, 330 — Accanto ai fiori, 331 — La vicina, 332 — La finestra, 333 — Gabbia al sole; Colazione, 334 — Gli orecchini; Donne che cucce, 335 — La malvarosa, 336 — Tulipani gialli, 337.

— NOMELLINI PLINIO . . . . . *Vittorio Pica* 403

Illustrazioni

Autunno in Versilia, 402 — Ritratto di P. Nomellini, 403 — Alba di gloria, 404 — Dimostrazione notturna, 405 — La sorella minore, 406 — Sera; Ditirambo, 407 — Pomeriggio di un settembre lontano; Domenica, 408 — Per i prodi eroi (tavola) — Festa al villaggio (od.) — Fiera a Cadimare, 409 — Garibaldi, 410 — L'onda, 411 — I tesori del mare, 412 — La partenza da Quarto, 413 — Migrazioni d'uomini, 414 — Antore etrusche, 415 — Mezzogiorno, 416 — Bambine sul mare (tavola) — I covoni, 417 — Nel frutteto, 418 — Anitre e trombe, 419 — In prigione, 420.

— SVABINSKY MAX . . . . . *William Ritter* 83

Illustrazioni

La signora delle camelie, 82 — Ritratto di M. Svabinsky, 83 — Il compositore Antonio Dvorak; Il poeta Sidus, 84 — Il pittore Mikulas Ales, 85 — Il pianista Corrado Ansorge, 86 — S. E. il ministro Randa, 87 — Ritratti, 88 — Ritratti di famiglie, 89, 91 — Ritratto femminile, 92 — Inspirazione di Augusto Rodin, 93 — Signora al piano, 95 — Il libro illustrato, 96 — Paese povero (tavola) — Gli uccelli azzurri, 97 — Nuda al sole, 98 — Gallo appeso ad un armadio slovacco, 99.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ZILCKEN PHILIP . . . . . *Vittorio Pica* 3

Illustrazioni

Ricordo di Kaor-Nil al Cairo, 2 — Ritratto di Ph. Zilcken, 3 — Vecchio cimitero turco presso Algeri, 4 — Sera al Cairo, 5 — Loghera presso Douvres, 5 — Le Piramidi viste da Gheseh; Sera d'inverno in Olanda, 6 — Studi per un ritratto di P. Verlaine, 7 — Profilo femminile, 8 — Il tel Ravenstein a Bruxelles; Giornata invernale in Olanda, 9 — Studio per ritratto; Ritratto di giovane signora, 10 — Canale dell'Aja; Delft, 11 — La moschea Beibars al Cairo, 12 — Mulini a vento; La capanna, 13 — Via di Elhopoli ad Algeri; Balconi d'Ulcd-Nails, 14 — Tomba di Cheikh Faraz presso il Cairo, Sul « Pont-Neuf » a Parigi, 15 — Al Cairo, 16 — Veduta sul Cairo (tavola) — Giardinetto, 17 — Grandezza decaduta; Gondola, 18 — Riva, 19.

BELLEZZE ITALIANE: IL GIARDINO DI S. REMIGIO SUL LAGO MAGGIORE *Renzo Boccardi* 139

Illustrazioni

I pavoni, 139 — La grande scala, 140 — Ginocchi di vita nel Giardino delle Memorie, 141 — Il Lago, 142 — La scalea, 143 — Il Giardino della Mestizia, Id. coll'« Ercole » del Marchiori, 144 — Il Giardino delle Memorie (tavola) — Bossali di rose nel Giardino delle Memorie; Il Giardino della Letizia, 145 — Lo studio di pittura; Il trionfo di Venere, 146 — La Villa; Una statua, 147 — Il Giardino della Letizia; Il Giardino delle Oche, 148 — Il campanile di S. Remigio, Nel bosco, 149 — Cancello d'entrata al Giardino delle Memorie; Le urne fiorite, 150 — Il Giardino dei Sospiri; Id.; Il Ninfeo, 151 — Il lago dalla Villa Casanova, 152 — « Hortus seclusus »; Id.; Urne sepolcrali etrusche, 153.

BIBLIOTECA (IN) 80, 160, 240, 320

CENTENARIO NEL SESTO DI GIOVANNI BOCCACCIO . . . . . *Tommaso Sillani* 182

Illustrazioni

Certaldo, patria di G. Boccaccio — G. Boccaccio (da un disegno a penna), 182 — G. Boccaccio (dal dipinto di A. del Castagno), 183 — Le ultime righe manoscritte del « Decamerone », 184 — Prima pagina del « Decamerone » di G. Gregorio de Gregorii (Venezia, 1492), 185 — Illustrazione per l'« Inamoramento de Florio e Biancefiore » di G. A. Vavassone (Venezia, 1520), 186 — Una rappresentazione del « Filocolo » del Boccaccio (da una miniatura del XIV sec.), 187 — Il combattimento di Palemone ed Arcita nella « Teseide » del Boccaccio (da un manoscritto del XV sec.), 188 — Troilo scorge Griselda nel tempio di Pallade Atena, dal « Filostrato » del Boccaccio (codice magl. del XIV sec.), 189 — Certaldo: La via Boccaccio, 190 — Il Palazzo Pretorio, 191 — La casa di G. Boccaccio, 192 — Interno della casa del Boccaccio, 193 — La tomba di G. Boccaccio nella chiesa dei Ss. Michele e Jacopo, 194 — Il monumento di G. Boccaccio, di A. Passaglia, 195 — Le ultime righe della trascrizione delle « Comedie » di Terenzio (da un manoscritto originale), 196.

CENTENARIO (NEL) VERDIANO: IL « FALSTAFF » E IL SUO AVVENIRE *Gino Monaldi* 388

Illustrazioni

Verdi acclamato alla prima del « Falstaff » alla Scala, 388 — I principali scene del « Falstaff », 389 — A. Boito (ritratto del 1893); G. Verdi (istantanea del 1893); Il maestro I. Mascheroni, 390 — Emma Zilli (Alice); A. Pini-Corsi (Ford); V. Maurel (Falstaff); Adelina Stehle (Nannetta); I. Garbin (Fenton), 391 — Falstaff scacciato Bardolfo e Pistola (atto I, finale parte I), 392 — La scena del ciclamino (atto I, finale parte II), 393 — La ridda attorno alla quercia del cacciatore nero (ultima scena), 394 — Atto III, parte I, 395 — Figurini per la prima del « Falstaff »: Falstaff, Pistola, Quickly, Alice Ford, Meg Page, 396 — Atto II, parte I, 397.

— LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'« OTELLO » A LA SCALA . . . *Gino Monaldi* 33

Illustrazioni

Alla prima dell'« Otello » — La folla fa coda fino dal mezzodì, 33 — Arrigo Boito nel suo studio, 36 — G. Verdi (dal ritratto di G. Boldini); Id. (dall'acquerello di A. Carioli), 37 — Francesco Tamagno, 38 — Il maestro Franco Faccio, Victorio Maurel, 39 — Romilda Pantaleoni; Giulia Petrovich; Francesco Navarrini, 40 — Scene degli atti II e III dipinte da C. Ferrario, 41 — Scene degli atti I, II e III, 42 — Scene dell'atto IV, 43, 45 — Figurini per Otello, Desdemona, Iago e un alfiere, 44 — Ultima scena dell'« Otello » (dalla medaglia di R. Bravi); G. Verdi e A. Boito a Sant'Agata, 46.

— LO SCENOGRAFO DI VERDI: CARLO FERRARIO . . . . . *Guido Marangoni* 295

Illustrazioni

Lo scenografo C. Ferrario, 295 — Scena nell'opera « I masnadieri », 296 — Id. nell'opera « I profughi fiamminghi », 297 — Id. nell'opera « I Lombardi alla prima Crociata », 298, 299 — Id. nell'opera « Elisabetta d'Aragona », 300 — Id. nell'opera « Don Carlos », 301, 302, 303 — Id. nell'opera « I vespri siciliani », 304, 305 — Id. nell'opera « La forza del destino », 306, 307 — Id. nell'opera « Rigoletto », 308 — Id. nell'opera « Falstaff », 309.

GIARDINI EMMA Vedi *Artisti contemporanei*.

GRIMONA TRANQUILLO Vedi *Artisti contemporanei*.

CRONACHETTA ARTISTICA: CASA LA DI GOLDONI . . . . . C. P. 155

Illustrazioni

Venezia: Casa di Goldoni, 155 — Id. La targa sopra la porta, 156.

CASA LA MODERNA A MILANO . . . . . *Arturo Lancellotti* 477

Illustrazioni

Milano: Palazzo Berri e Meregalli, 478 — Id., Ambone, Id. Particolare del coronamento, 479

CASSANDRA » AL DAL VERME . . . . . *Antonio Lega* 471

Illustrazione

« Cassandra », atto unico (dall'acquarello di Carlo Sonzogni), 474.

CONCORSO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA IN ROMA 475

Illustrazioni

Arch. Piacentini e Brasini: Progetto per la sistemazione di Piazza Navona; Pianta degli edifici, 475 — Progetto per la sistemazione di Piazza Navona; Prospetto su Piazza Navona e collegamento colle altre case esistenti, 476.

CRONACHETTA ARTISTICA: MEDAGLIA UNA AL DOTT. HIRCHLMBERG . . . 318

Illustrazione

Medaglia offerta dai cuochi italiani al dott. Hirchenberg scultore V. Catalori, 317.

MONUMENTO A CAVOUR IN BERGAMO . . . . . *Ciro Caravazzi* 310

Illustrazioni

Statua di Bismarck del Lederer, nel monumento di Bismarck a Amburgo, Statua del Beethoven, del Kiinger, a Lipsia, 311 — Statua di Napoleone, del Canova, nel cortile di Brera a Milano, 311 — Monumento a Cavour, del Dupré, a Torino — Monumento a Cavour, di Tabacchi e Cantalamidi, a Milano, 312 — Monumento a Cavour a Bergamo, visto di fronte, dello scultore L. Bistolfi (tavola). Lo stesso, visto di fianco, 313 — Monumento a Seguenza, del Bistolfi, già al Maloja, ora S. Moritz, 314.

— MONUMENTO A GABRIELE PEPE . . . . . *L. L.* 316

Illustrazione

Monumento a Gabriele Pepe a Campobasso (scultore Francesco Jerace), 316.

— MONUMENTO A GIOVANNI DA VERRAZZANO 317

Illustrazione

Monumento a Giovanni da Verrazzano inaugurato a Greve (scultore E. Pazzini), 316.

— MONUMENTO DI VERDI A MILANO 318

Illustrazione

Bozzetto del monumento a G. Verdi (scultore A. Carnovali, detto il Bistolfi) per Milano — G. Verdi inaugurato a Milano (scultore L. Battistoni), 319 — Altorilievo del monumento a Verdi, 318 — Monumento a

— MONUMENTO IL GRANDE DELLA BATTAGLIA DI LIPSIA . . . . *Marcello Piacentini* 315

Illustrazione

Lipsia: Monumento commemorativo della battaglia del 1813 (architetto Bruno Schmitz), 315.

— NUOVA LA CHIESA DEI PP. CAPPUCCINI DI FIUME 477

Illustrazione

Chiesa dei PP. Cappuccini di Fiume (arch. Giuseppe Bietti), 477.

— NUOVA LA FACCIATA DEL « PALAZZO SAN GIORGIO » A GENOVA . . . *B. Manuel* 230

Illustrazioni

La nuova facciata del Palazzo S. Giorgio, colla riproduzione degli affreschi del Tavarone, 230 — Palazzo San Giorgio — Gli affreschi del Tavarone ricostruiti da Luigi Pelagagli, 237 — Il Palazzo S. Giorgio da una stampa del sec. XVIII, 238 — Lo storico Palazzo S. Giorgio, sede del Consorzio del porto di Genova, 239.

— NUOVA LA SEDE DELLA SCUOLA DI PITTURA DI BERGAMO . . . . . *A. Pinetti* 154

Illustrazione

Bergamo, La nuova Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara, 154.

— PARISINA - DI GAETANO PREVIATI . . . . . *Giannetto Bisi* 397

Illustrazioni

P. Nomellini, Cartellone per « Parisina », 397 — G. Previati, 398, 399, 400.

Illustrazioni pel I, II, III e IV atto di « Parisina ».

— QUADRO IL DI DOMENICO MORONE DELLA GALLERIA CRESPI . . *Pompeo Molmenti* 468

Illustrazioni

D. Morone: La cacciata dei Bonacolsi, 468 — Particolare di sinistra del medesimo, 469 — Mantova: La piazza Sordello, 470.

— REGENTI LE RAPPRESENTAZIONI ALLA SCALA: « NABUCCO » E « AIDA » *Antonio Legi* 471

Illustrazioni

« Nabucco », atto II: Appartamenti della Reggia (scena di A. Rovescalli), 471 — Atto I: Interno del tempio di Salomone (id.); Ottagono colla statua di Belo (id.), 472 — « Aida », atto I (id.), Atto II (id.), 473 — Atto I (id.), Atto II (id.) e 474.

EDILIZIA MODERNA: L'OPERA DI JOSEPH OLBRICH . . . . . *Marcello Piacentini* 350

Illustrazioni

Progetto di grande stabilimento balneare a Darmstadt, 350 — Progetto per la stazione di Basilea, 351 — Portale dell'Esposizione d'Arte a Darmstadt, 352 — Ingresso all'Esposizione dei Secessionisti Austriaci, 353 — Il cortile di Parque a St. Louis, 354 — Esposizione Artistica di Darmstadt, 355 — Lo studio di Ernst-Ludwig a Darmstadt, 356 — Casa Glückert a Darmstadt, 357 — Casa a Darmstadt, 358 — Casa delle rose del prof. Christiansen a Darmstadt, 359 — Casa doppia a Darmstadt, 360 — Casa Olbrich a Darmstadt, 361 — Casa Habich a Darmstadt, 362 — Salotto giallo, 363 — Camino nel salone da musica del granduca di Hessen, 365 — Casina del giardiniere, 366 — Il giardino rosso e il giardino giallo dell'Esposizione di Darmstadt, 367 — Stanza da ricevere del granduca di Hessen (tavola). Vaso da fiori, 369.

FRIESEKE FREDERICK CARL. Vedi *Artisti contemporanei*.

ELSKAMP MAX. Vedi *Letterati contemporanei*.

ESPOSIZIONI D'ARTE: L'ESPOSIZIONE FEMMINILE INTERNAZIONALE E LA MOSTRA DEGLI AMICI DELL'ARTE . . . . . *Alfredo Vinardi* 71

Illustrazioni

V. Gyswyt: Pe colini, Contessa di Landra; Acquarello; F. L. Mensinausen Lubrioki: Madre e figlia alla spiaggia; V. Ross: Architettura verde; I. Crotti: Candelabro in ottone; V. Brussati-Amelia: La Vestalina; Id.: Il cubo e sfera; M. Ilavova: Ragazza che legge; A. Carugato: Ritratto; J. Tieves Cassin: Impressione; A. Besso: Ritratto; Rosy Sacerdote: Novembre; Id.: La casa e la gleina; Id.: Primavera fra i pini; I. Albertini: Bronzo; Hilde Pollak Kotanyi: Varanze; Kotty Gilsoul Hoppe: « Beguinage fleuri »; 79.

LA MOSTRA DI GIL ACQUERELLI DI WILLAM WALCOT A LONDRA . *Nicola de Aldisio* 125

Illustrazioni

Ritratto di W. Walcot, Antinoo romano; Villa Albani; Il basilica di Costantino; Il Palazzo municipale romano; Il cavallo di Troia; L'Egitto sotto la dominazione romana; Le Terme di Caracalla; Interno delle Terme di Caracalla; Radcliffe Camera, Oxford; Il Palazzo di Giustizia di Bruxelles; Lo stesso, visto dai « Boulevards extérieurs »; Queen's College, Oxford; St. John's, Westminster; La baccante e il giovane fauno.

GRANDI LAVORI PUBBLICI: IL CANALE INTEROCEANICO DEL PANAMÀ *A. A. Michieli* 439

Illustrazioni

Il canale, Progetto del canale, Profilo del canale; Manghi e pal tuvieri dinanzi le rive della Pavia; Attraverso la foresta dell'Istmo; Facciata a Panama; Le carte di Colon; Id.: Entrata nella zona del canale; Chagres; Id.: La valle di Lago Bass; Il monumento a C. Colombo; Vicini poderi dei boscaiuoli per lavoratori; Tipiche case nella « Canal Zone »; Giovani coloni; Guido Musso: Lo strumento dei lavoratori; Il colonnello G. W. Goethal; W. C. Gorgas; La trincea della Culebra; Battami dell'Istmo; I lavori nella trincea della Culebra nel giugno 1911; Uno scaricatore Edgerwood; Un treno operaio nella trincea della Culebra; Veduta attraverso la camera occidentale della chiusa interiore presso Gatun; Le armature mobili per la costruzione di una chiusa; Veduta della diga del canale di Panama; Incontro dell'acqua dolce con l'acqua salata; Un gruppo d'operai italiani; L'entrata del canale nel Pacifico; Panama: Via e spalti all'entrata del canale.

GRANDI LE IMPRESE ARCHEOLOGICHE D'ITALIA: OSTIA, L'EMPORIO DI ROMA . . *Tomaso Sillani* 20

Illustrazioni

Avanzi di un grandioso portico sul Decumano; Porta principale; Il metodo di scavo; Dallo scavo appare per la prima volta la Porta principale; Gli « horrea » magazzini sul Tevere; Via della Fontana; Un angolo del quartiere dei mercanti; Una porta del Palazzo imperiale; Gli scavi intorno al Teatro; Aspetto attuale del Decumano; Costruzione dell'età repubblicana; Latrina della caserma dei Vigili; Parete di una stanza in Via della Fontana; Un mosaico alle Terme marittime; Mosaico di una delle sedi delle corporazioni nel portico dietro il Teatro; Mosaico del primo secolo d. C. scoperto sotto la Via dei Vigili; Grande mosaico delle Terme; Una delle porte suggestive; La monumentale Via dei Sepolcri fuori della città; Scavo presso il Tempio di Vulcano; Il maestoso Tempio di Vulcano; Il Castello di Ostia; Sulla via della città dissepolta (tavola); L'imperatrice Sabina in veste di Cerere; Torso di Diorisio prassitelico; Il saluto della colonia di Ostia all'Imperatore accanto alla « Porta di Roma ».

INDUSTRIE MODERNE: IL DETERIORAMENTO DELLE COSTRUZIONI IN ACCIAIO ED I MEZZI PER DIFENDERLE DALLA CORROSIONE . . . . . *R. R.* 63

Illustrazioni

Il gran ponte ad arco sul Forth of Forth in Iscozia; Nuove colonne d'acciaio dell'edificio Gillender; Il — Il bacino galleggiante « Dewey » nella marina militare degli Stati Uniti; La corazzata « North Dakota » nel bacino di carenaggio del Parco navale di Brooklyn; Un esempio caratteristico di corrosione; La corazzata « New York » nella prima fase di costruzione; Ponte di un sostegno del Canale di Panama; Interno della corazzata « Maine » sommersa quasi 14 anni nel porto dell'Avana; Fondo di una nave carboniera a secco in bacino.

LETTERATI CONTEMPORANEI: MAX ELSKAMP . . . . . *Giovanni Camusso* 338

Illustrazioni

M. Elskamp nel suo studio; Antonello Gallerano; Il Calvario; Incisione di S. Paolo; M. Elskamp (incisione di E. Vallotton); M. Elskamp (disegno di E. Grivel); M. Elskamp busto in bronzo di V. Strymans; M. Elskamp nella sua abitazione di Anversa; Frontespizio dell'« Alphabet de Notre-Dame-la-Vierge »; Copertina per lo stesso; Incisioni in legno per « Enluminures »; Copertina intagliata nel legno per « Enluminures »; Ex-libris di M. Elskamp.

LITOGRAFIE DI JOSEPH PENNELL E L'ARTE DELLA LITOGRAFIA . . *Ugo Ojetti* 197

Illustrazioni

J. Pennell disegnando; Conca di Miraflores; Ponte della conca Pedro Miguel; La montagna Culebra; Parcheggio della conca Pedro Miguel; Entrata della conca di Gatun; L'antica strada romana; Trincea di Culebra presso Empire; Lavoro in Culebra; Mont Hope; Macchine in opera al taglio di Culebra; Studio Ancon Hill; La Montagna Nera (tavola); Un gruppo nel Grand Cañon; Yosemite: I contrafforti; Id.: Ai piedi della cascata; Id.: La porta della Cattedrale; New York; Il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma; Il nuovo campanile di S. Marco.

MITI E TEMPLI DI PAGAN . . . . . *Nino Antongini* 108

Illustrazioni

Pianta di Pagan; Il tempio Gaudalin; Pagan: Il tempio Ananda; Il tempio Gaudalin; Il tempio Sulamani; Buddha in Thatbyinnyu; Tempio di Gubyaukgyi; Buddha e particolare del tempio; Tempio e Nyaung-u; Nyaung-u: Pagoda Bu-u Pumpkin; Il tempio Gaudalin; Buddha del Gaudalin; Chint leggendario della pagoda Shwezigon; Particolare del Nagayon; Il Nat-pyya di Mamha; La pagoda Shwè-zigon; Nel recinto della medesima; La Mingala-zedi; Piccola targa in terracotta della medesima; Il tempio Kubyauk; Particolare del medesimo; Portatrici di scatole in lacca davanti alla Mingala-zedi.

MOVIMENTO SUL PITTORICO CONTEMPORANEO . . . . *Ugo Nebbia* 421

Illustrazioni

P. Cézanne: Paesaggio di Provenza, 421 — L. Ricotti, Ritratto, 422 — P. Gauguin: Il richiamo, 423 — V. Van Gogh: La seminatrice di Daveri-sur-Oise, 424 — G. Seurat: Mimi equestre; Id.: «Moulin Rouge», 425 — G. Marasso: Le ballerine; Van Logeren: Nudo femminile, 426 — M. Utrillo: Interieur; Scoppio temporalesco; A. Dufrenne: Giovane contadina, 427 — H. Rousseau: Il leone e la cavalla contadina; M. Pechstein: Autunno, 428 — R. de la Fresnaye: Ritratto di donna; L. Marcoussis: Stazione; Vlaminck, 429 — F. Tobeen: Pescatori; P. Picasso: Saggio di composizione, 430 — Id.: Strumenti musicali, 431 — J. Gris: Strumenti musicali, 432 — J. Metzinger: La colazione; J. Gris: Ritratto d'uomo; F. Picabia: Tarantella; J. Gris: L'uomo a caffè, 433 — M. Duchamp: Il re e la regina attraversati da nudi veloci; F. Léger: Nudi in un paesaggio, 434 — A. Gleizes: Le fenêtre aux explosifs, 435 — L'uomo in bicicletta, 436 — Boccioni: La stazione, 436 — Severini: La danzatrice; Balla: Il cane al guinzaglio; Carrà: La velocità compone il cavallo, 437 — Arturo Soffici: Sole; costruzione di piani; Id.: Un luogo; Russolo: Rissa notturna; Il secondo movimento: Una donna, 438.

NECROLOGIO: 520

La Tunisie Gustave, 520 — Sculture con ritratto e 4 illustrazioni, 187 — Balsamo Mario, 520 — Lasinio Carlo, 520 — Lorenzini Giovanni, ritratto, 480.

NOMELLINI PLINIO Vedi *Artisti contemporanei*.

NOTIZIE 156, 240

PASSEGGIATA ARCHEOLOGICA DI ROMA SULLA VIA DELLE VESTIGIA INGHIRLANDATE . . . . . *Tomaso Sillani* 278

Illustrazioni

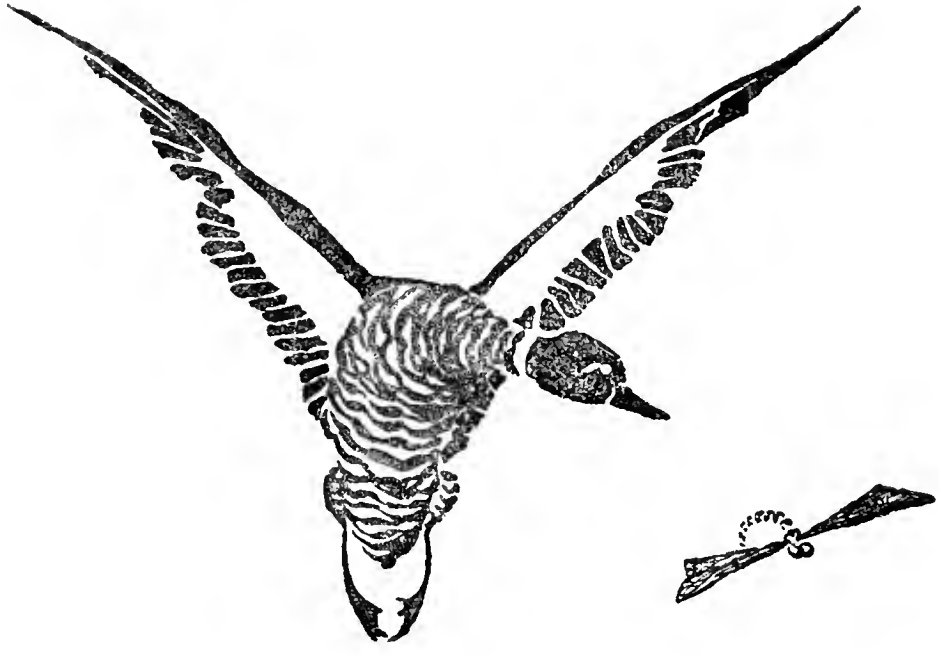
Panorama: Veduta generale; Colonna Traiana; Arco di Costantino, 278 — Le demolizioni in via dei Fori Imperiali; Il Colosso e il Meta Sudans, 279 — Il Palatino dal Colosso; Il Palatino dal Circo Massimo; Il Palatino dal Foro Romano, 280 — Il Palatino dal Velabro; Scalinata del Colosso e dell'Arco di Tito, 281 — Ricostruzione del Palatino, 282 — Il Palatino dalla Meta Sudans; Il Palatino dal Foro Romano, 283 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 284 — Il Palatino dal Colosso; Il Palatino dal Foro Romano, 285 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 286 — Il Palatino dal Foro Romano; Il Palatino dal Velabro, 287 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 288 — Il Palatino dalla Meta Sudans; Il Palatino dal Foro Romano, 289 — Il Palatino dal Velabro; Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 290 — Il Palatino dal Foro Romano; Il Palatino dal Velabro, 291 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 292 — Il Palatino dal Foro Romano; Il Palatino dal Velabro, 293 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito, 294 — Il Palatino dal Foro Romano; Il Palatino dal Velabro, 295 — Il Palatino dalla Meta Sudans e dall'Arco di Tito,

Vol. XXXVIII N. 225

EMPORIUM

1.° LUGLIO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D' ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE – BERGAMO

Sirolina "Roche"

di comprovata efficacia in

Catarri Bronchiali

Tossi catarrali, Tosse asinina,

Influenza.

Si acquista nelle Farmacie

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa a di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor. Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar Venezia 1903

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 9, MILANO
Telefono 10-992

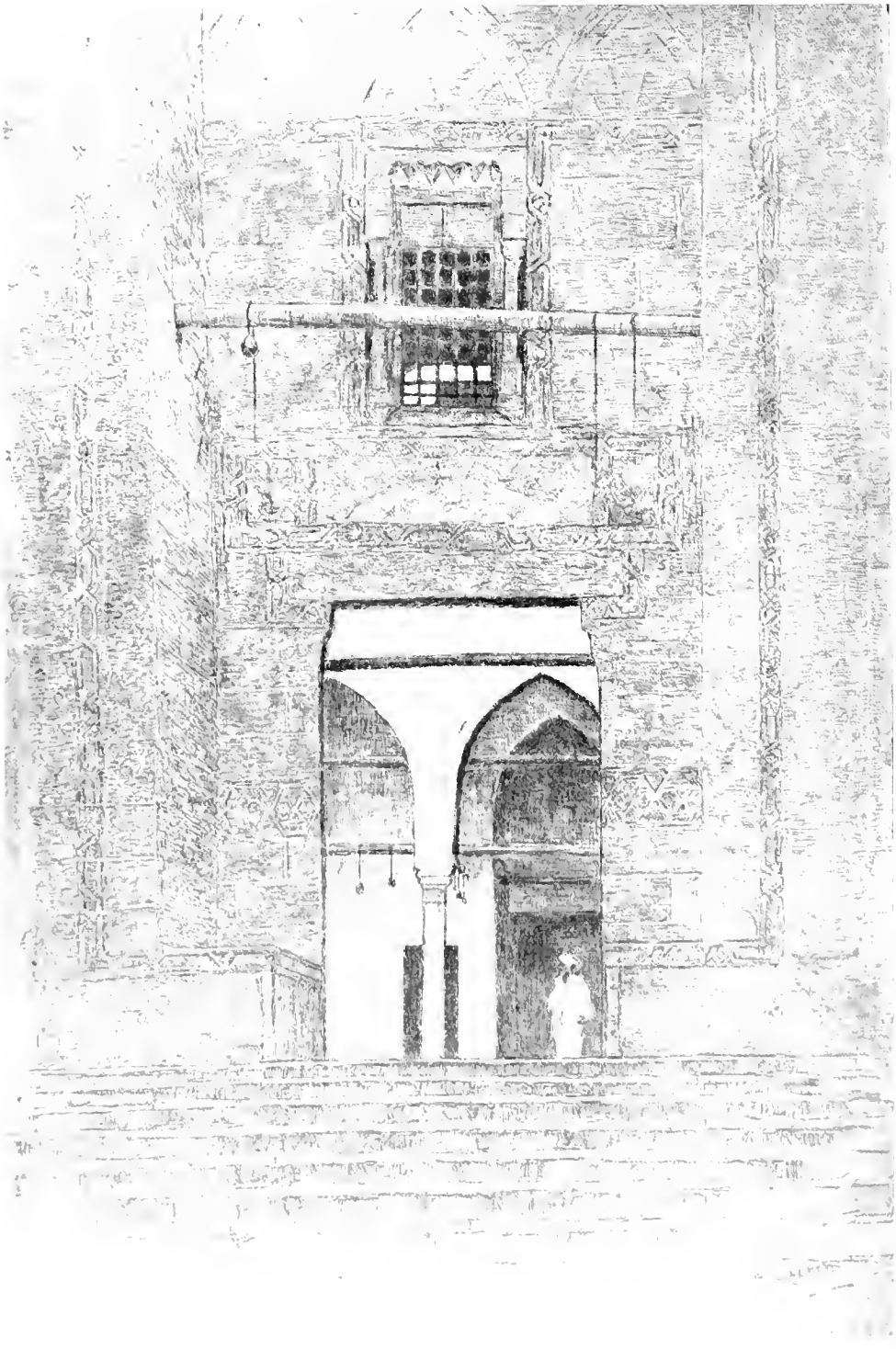
WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS



PHILIP ZILCKEN: RICORDO DI KAOR-NH AL CAIRO (PUNTA-A-SECCO).

EMPORIUM

VOL. XXXVIII. LUGLIO 1913 N. 223

ARTISTI CONTEMPORANEI: PHILIP ZILCKEN.

NELL'ATTUALE sempre più prospero e sempre più brillante risveglio delle varie branche dell'arte squisita intensa e suggestiva del Bianco e nero, succedùto ad un periodo abbastanza lungo di trascuraggine da parte degli artisti e di noncuranza da parte del pubblico e della critica, gli Olandesi hanno saputo, per quantità e sopra tutto per qualità di opere presentate nelle mostre internazionali dell'ultimo ventennio, occupare un posto di onore, tanto che io credo che non sarebbe lontano dal vero colui che risolutamente affermasse che eglino abbiano oggidì il diritto di considerarsi primi fra tutti, così in Europa come in America, nell'acquaforte, se non nella litografia nell'incisione su legno e nell'illustrativo disegno a penna, per quanto anche in questi tre generi posseggano cultori di non comune eccellenza.

Del resto, Olandesi e Fiamminghi possono vantare nel passato tutta una falange oltremodo gloriosa di maestri dell'incisione su metallo. Basterà che io ricordi alcuni nomi soltanto, perchè sono di quei nomi che nella storia dell'arte lasciano un solco di luce fulgidissima: Luca di Leyda, Rubens, Van Dyck, Potter e Rembrandt.

Decaduta rapidamente nel secolo decimottavo e negletta durante la prima metà del secolo decimonono, l'arte dell'incisione, in questi ultimi cinquant'anni, rifioriva, a poco a poco, nei Paesi Bassi per merito, prima che di ogni altro, del Roelofs, del Mollinger e del Weissenbruch. Le loro acqueforti, dal lavoro un po' gretto e dalla concezione un po' fredda e compassata, dovevano, però, esser fatte ben presto dimenticare dall'acume di visione ottica, dall'intensità di sentimento e dalla larghezza disinvolta e in pari tempo sapiente di fattura di quelle di Anton Mauve, di Jacob e Mattijs Maris e di Jozef Israëls, di coloro cioè che hanno dato al proprio paese una nuova primavera artistica, insieme con Johannes Bosboom e con Hendrik Willem Mesdag, i quali, invece, assai di rado e quasi soltanto per isvago

PHILIP ZILCKEN

hanno inciso, col rapido segno di uno schizzo sintetico, qualche lastra di rame.

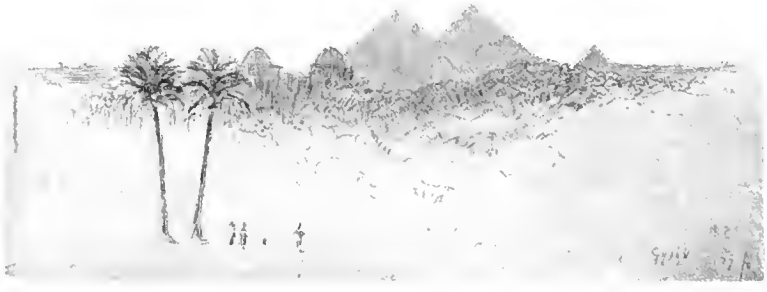
È invero una gioia sottile e raffinata per le pupille e per la mente di coloro che abbiano appreso a gustare le speciali seduzioni dell'arte del Bianco e nero l'attardarsi a contemplare, come di sovente ne è stata data l'occasione ai visitatori delle mostre internazionali che dal 1896 in poi si sono susseguite in Italia, una qualche collezione numerosa varia ma scelta di acqueforti litografie ed incisioni su legno venute sia dall'Aja sia da Amsterdam.

Dalle scene movimentate di acque di nuvole e di sole di Storm de's Gravesande alle grandiose evocazioni di folle e di panorami d'Africa o d'Oriente di Bauer, dalle vedute di caratteristici cantucci di Londra o di questa o quella delle città dei Paesi Bassi di Witsen ai cavalli ed ai buoi, spiccanti su sfondi di campagna coltivata o di strade urbane, di Dupont, morto due anni fa a Parigi nel pieno vigore del suo talento artistico, dai soavi gruppi di madri e figli di Haverman ai ritratti così psicologicamente espressivi di Veth, dalle amabili e delicate figurette infantili di Toorop ai fiori agli uccelli agl' insetti disegnati, con nipponica grazia decorativa, da Van Hoytema, dai

PHILIP ZILCKEN: VECCHIO CIMITERO TURCO PRESSO ALGERI.

PHILIP ZILCKEN - SERA AL CAIRO.

PHILIP ZILCKEN - SCOGLIERA PRESSO DOUVRES.



PHILIP ZILCKEN: LE PIRAMIDI VISTE DA GHIZEH.

paesaggi italiani di Bosch a quelli olandesi di Van der Valk di Graadt van Roggen di Nieuwenkamp di Reicher di Veldheer di Moulyn di Haverkamp e di Derkzen van Angeren quanta varietà di tipi e di spettacoli presentati alle nostre pupille e quale diversità di maniere di contemplare la realtà e di rievocarla, mercè l'opera più o meno paziente ed ingegnosa del bulino, della punta di diamante, del coltellino per intaccare il legno o della matita grassa!

In questa schiera così folta e così interessante per abilità di tecnica e per originalità di osservazione del vero di cultori olandesi del Bianco e nero ve ne è uno che ha saputo in ispecial modo accaparrarsi l'ammirativa simpatia del pubblico nostro non soltanto pei suoi peculiari meriti artistici ma anche perchè è a lui che esso va debitore di avere conosciuto, attraverso opere significative e caratteristiche, i rappresentanti maggiori e minori dell'odierna pittura dei Paesi Bassi, essendo egli stato l'ordinatore intelligente accurato e di sicuro buongusto di quasi tutte le mostre fattesene in

PHILIP ZILCKEN: SERA D'INVERNO IN OLANDA (ACQUARELLO).

Italia in questi ultimi anni e perchè, d'altra parte, ha spesso e volentieri chiesta l'ispirazione per la sua punta di diamante e pei suoi pennelli a Venezia a Genova a Pisa, glorificandone, con rara giustezza di visione e con amorevole ricerca di particolari pittoreschi, questo o quell'aspetto. Intendo parlare di Philip Zilcken, sulla cui opera abbondante, spesso delicata e quasi sempre oltremodo gustosa piacemi di richiamare oggi l'attenzione dei lettori dell'*Emporium*, profittando che ad essa attribuisce una speciale attrattiva d'attualità la mostra complessiva che il 23 dello scorso aprile ne è stata inaugurata nelle linde e luminose sale dell'associazione artistica *Pulchri Studio* dell'Aja.

PHILIP ZILCKEN: STUDII PER UN RITRATTO DI PAUL VERLAINE (PUNTA-A-SECCO)

* * *

Philip Zilcken, quest'Olandese, che, nella statura vantaggiosa, nella persona snella ed asciutta, nella faccia aristocratica nervosa ed un po' allampanata, non presenta nessuno dei caratteri tradizionali della propria razza, ma fa piuttosto ripensare all'iberico protagonista del capolavoro di Cervantes e che un qualche Grandville dei tempi nostri potrebbe, una volta o l'altra, divertirsi ad umoristicamente raffigurare sotto le sembianze di una cicogna o di un airone; quest'Olandese, che, oltre a maneggiare bulino e pennello, adopera, con non minore spigliata disinvoltura, la penna per iscrivere, in un francese di garbata correttezza e di limpida ed agile eleganza, pagine di critica d'arte d'impressioni di viaggio e di ricordi personali; quest'Olandese, che è conosciuto e cordialmente accolto nei circoli artistici di Parigi di Bruxelles e di Venezia non meno di quanto lo sia in quelli dell'Aja o di Amsterdam, è nato nel 1857 nella capitale dei Paesi Bassi ed ha ereditato la vocazione per l'arte direttamente dal padre suo.

Costui, infatti, che copriva un'alta carica nell'olandese ministero degli esteri, aveva un particolare trasporto per la musica e, consacrando ad essa

gran parte delle sue ore di libertà e di svago, era diventato violoncellista di non comune bravura, in compagnia del quale compositori ed interpreti dell'eccellenza di un Saint Saëns, di un Planté, di un Sarasate e di un Wieniawski si compiacquero sorprendersi che verso l'arte si sentisse prepotentemente attratto il giovanetto d'intelligenza precocemente sveglia e che il vivo trasporto per ogni sorta di letture aveva resa di varia e non comune coltura che era allora Philip Zilcken.

PHILIP ZILCKEN: PROFILO FEMMINILE (PUNTA-A-SECCO).

più di una volta di eseguire della dotta e difficile musica da camera.

La casa del diplomatico dilettante di violoncello era all'Aja diventata una specie di piccola ed assai apprezzata cappella dell'arte musicale, la quale, oltre che da sapienti cultori di musica, veniva frequentata da letterati e da pittori. Cresciuto in cosiffatto ambiente spiritualmente raffinato, che ben si sarebbe potuto definire da stufa estetica, e vivendo in frequente e cordiale dimestichezza con tanti eletti ed appassionati cultori dell'arte, non è punto da

Soltanto non dalla musica, amore e diletto del genitore suo, si sentì egli chiamato, ma bensì dalla pittura.

La sua vocazione non trovò, come accade per solito, opposizione in famiglia, chè anzi il padre, quando della sincerità di essa si fu ben convinto, lo affidò alle cure di Anton Mauve, un amico di casa ed un frequentatore assiduo delle serate musicali che di continuo vi si tenevano, il quale per buona ventura era anche uno dei rappresentanti più vigorosi più sani e più originali di quella

PHILIP ZILCKEN. HÔTEL RAVENSTEIN A BRUXELLES (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN. GIORNATA INVERNALE IN OLANDA (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: STUDIO PER RITRATTO (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: RITRATTO DI GIOVANE SIGNORA (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: CANALE DELL'AJA (PUNTA-A-SECCO)

PHILIP ZILCKEN: DELFT (ACQUAFORTE)

Haagsche School, che era destinata a diventare celebre e la cui influenza rinnovatrice è riuscita tanto benefica alla pittura olandese.

Il Mauve al giovane Zilcken, a cui in seguito

paziente precisione di osservazione analitica ed a riprodurlo sulla carta o sulla tela, mercè la matita od il pennello, con fedeltà scrupolosa sempre ma gretta mai, in modo che la scena di campagna

PHILIP ZILCKEN: LA MOSCHEA BEIBARS AL CAIRO (DISEGNO).

doveva essere largo di preziosi consigli anche Willem Maris, oltre ai rudimenti del disegno ed ai processi tecnici della pittura, insegnò, durante i tre anni che lo condusse quasi ogni giorno a lavorare insieme con sè in aperta campagna, a contemplare il vero con limpido sguardo e con

rievocata sotto il vario giuoco delle luci, e le figure umane o bellnine moventisi in essa si potessero dire interpretate dalla particolare indole dell'artista e, riscaldate dal particolare suo sentimento, apparissero, secondo una famosa definizione, *l'oeuvre impressionnante d'une âme impressionnée.*

PHILIP ZILCKEN: MOLINI A VENTO (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: LA CAPANNA (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: VIA D'ELIOPOLI AD ALGERI (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: BALCONI D'ULED-NAILS (PUNTA-A-SECCO).

PHILIP ZILCKEN: TOMBA DI CHEIKH FARIZ, PRESSO IL CAIRO (ACQUAFORTE).

PHILIP ZILCKEN: SUL « PONT-NEUF » A PARIGI (ACQUAFORTE).

All'insegnamento schietto sagace ed onesto del geniale paesista ed animalista che fu il suo primo iniziatore all'arte ed il suo affettuoso maestro degli incisori patrii e stranieri, di cui, secondo l'opportunità delle visite a musei e ad esposizioni procuratagli sopratutto dai frequenti viaggi all'estero,

PHILIP ZILCKEN: AL CAIRO (PUNTA-A-SECCO)

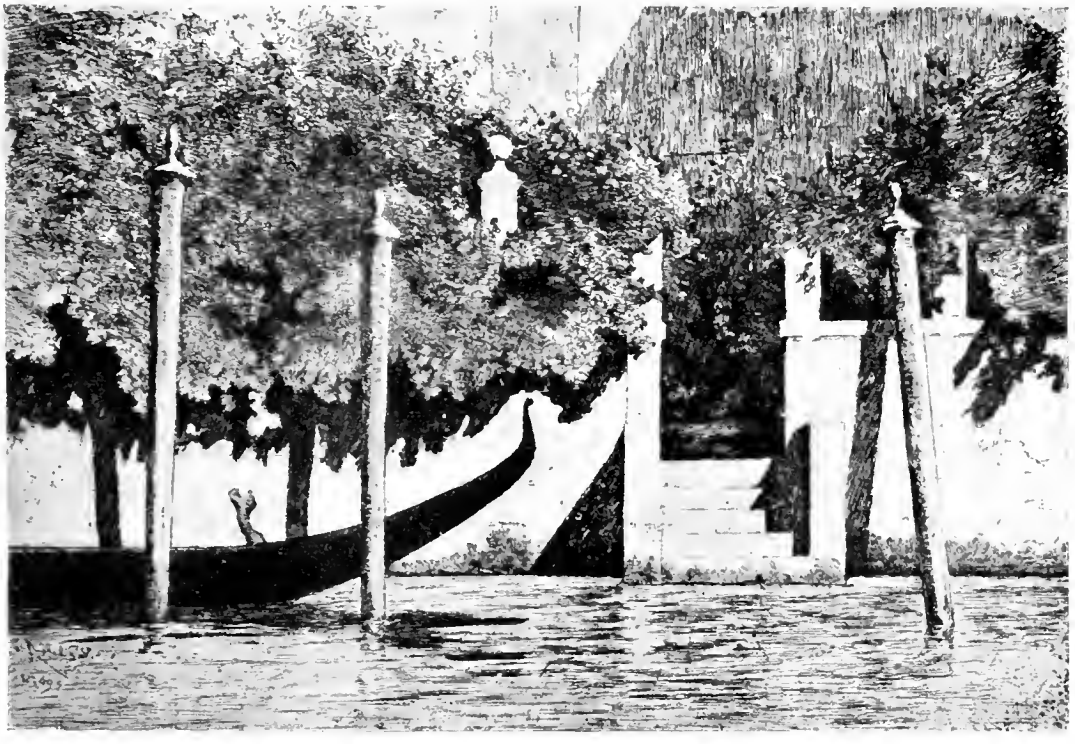
Philip Zilcken ha voluto e saputo, con lodevole costanza, mantenersi fedele, pure sviluppando sempre più e sempre meglio la sua personalità, pure perfezionando in ogni modo, secondo gli esempi ed i suggerimenti che al suo spirito mobile e pronto forniva or questo or quello dei pittori o aveva agio di conoscere di apprezzare e di studiare le opere.

* * *

Artista coscienzioso nello studio analitico del vero, paziente nella scrupolosa elaborazione degli

elementi tecnici più adatti ad evocarlo sulla tela e sulla carta, convinto del bisogno di tenersi in continuo contatto con la natura e di chiedere soltanto ad essa l'ispirazione pei propri quadri e per le proprie incisioni, dopo assidue ed ardenti contemplazioni interrogatrici, nelle quali egli giudica, non certo a torto, che sia riposta ogni più

di artista e di viaggiatore in ricerca continua ed appassionata di nuovi spettacoli da contemplare e da ritrarre, di nuove sensazioni da provare e da far poi provare, intensificate mercè il lambicco dell'arte, ai contemplatori dei suoi quadri e delle sue acqueforti. E di ognuno di questi paesi differenti tanto l'uno dall'altro, egli, in una copiosa serie di

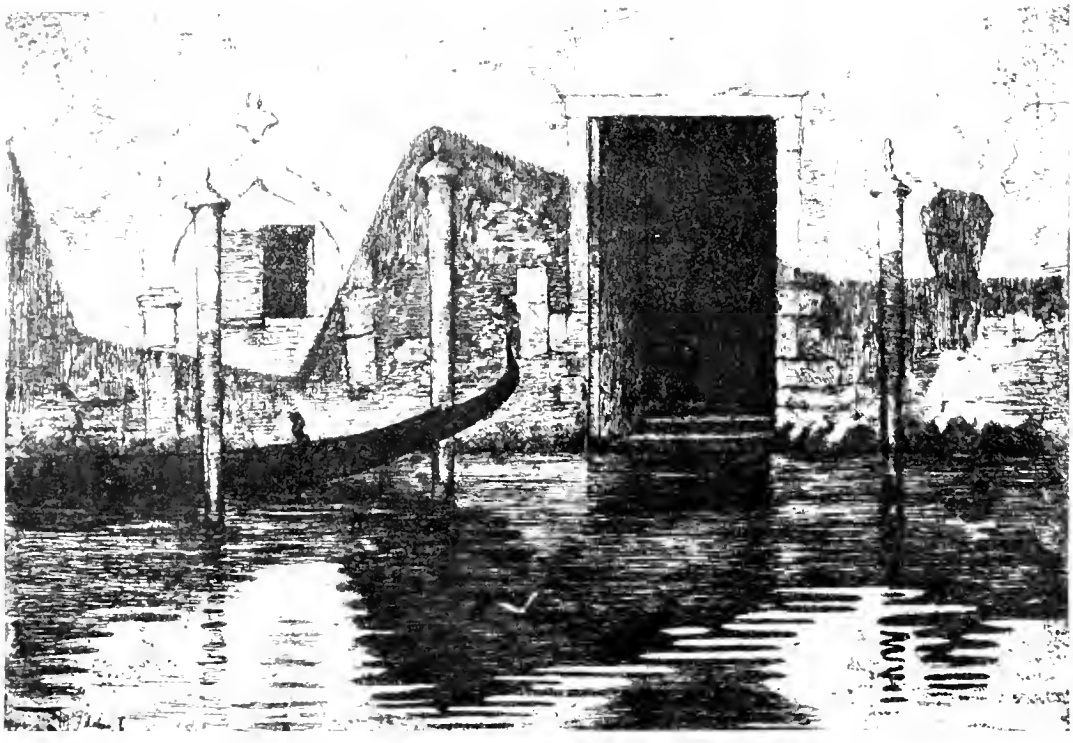


PHILIP ZILCKEN: GIARDINETTO (ACQUAFORTE).

sana energia estetica, Philip Zilcken è stato naturalmente indotto a prediligere il paesaggio, mostrandosi influenzato, come del resto anche Anton Mauve ed i fratelli Jacob e Wilm Maris, non soltanto dai vecchi maestri olandesi, ma anche ed in ispecie dai paesisti francesi del mille ottocento e trenta, con cui ha comune il merito grande di sforzarsi sempre e dovunque di cogliere la segreta poesia della scena della natura voluta riprodurre col pennello o col bulino, di far cantare l'anima delle cose.

L'Olanda e la Provenza, Venezia ed il Cairo, Parigi ed Algeri hanno, volta a volta, attratto interessato ed esaltato i suoi occhi ed il suo spirito

quadri ad olio e di acquerelli pregevolissimi e di acqueforti magistrali, nelle quali sopra tutto si è affermata la sua personalità ed alle quali sopra tutto deve la fama che meritamente gode in Europa ed in America, ha saputo evocare, con squisita grazia rappresentativa, la speciale fisonomia, addimostrando un raffinato senso d'aristocratica selezione, per cui, evitando di proposito deliberato tutti gli effetti violenti e scenografici, ha prescelto ogni volta quei particolari minuti e pur così significativi che sfuggono allo sguardo profano dell'osservatore superficiale, mentre sono proprio quelli che, colti dall'acuta giustezza di una visione



PHILIP ZILCKEN - GRANDEZZA DECADUTA (ACQUAFORTE).

PHILIP ZILCKEN - GONDOLA (ACQUAFORTE).

penetrante e di serena oggettività, valgono ad esprimere l'intimità caratteristica di un paesaggio.

Philip Zilcken non si è, però, limitato a pittorescamente significare, mercè argentine armonie di grigi, la tristezza profonda dell'Olanda invernale, mercè gamme alternate di neri vellutati e di bianchi luminosi, la melanconia passionale di Venezia d'autunno o, mercè squilli di luminose tonalità bionde, l'estate di Provenza e la primavera dell'Africa settentrionale, ma ha dimostrato altresì la poderosa e sapientissima sua perizia di tecnico dell'incisione su metallo in una collezione di magnifiche riproduzioni all'acquaforte di quadri celebri, antichi e moderni, nonchè la sua sottile penetrazione psicologica della fisonomia umana in alcuni vigorosi ritratti maschili, come ad esempio in quello notissimo di Paul Verlaine, e la garbata sua grazia di entusiasta glorificatore della leggiadria femminile in alcuni amabili profili di fanciulle e di giovani signore dal tratteggio sottile ed elegante.

VITTORIO PICA.

PHILIP ZILCKEN - RIVA (ACQUAFORTE).

AVANZI DI UN GRANDIOSO PORTICO SUL DECUMANO.

LE GRANDI IMPRESE ARCHEOLOGICHE D'ITALIA: OSTIA: L'EMPORIO DI ROMA.

TRA le grandi imprese archeologiche che attualmente si compiono in Italia gli scavi di Ostia occupano un posto certamente importante e singolare. E poichè con le ultime scoperte fatte dal prof. Dante Vaglieri il carattere ed il grado dell'antica città che fu il porto e l'emporio di Roma appaiono definitivamente stabiliti, bisogna parlare di essi come di un fatto eccezionalmente notevole che richiama sul suo svolgimento e sui suoi risultati l'attenzione costante ed aspettante degli archeologi e degli studiosi.

Oramai, le leggende che descrivevano Ostia come città destinata a non permettere grandi trovamenti artistici, e ritenevano i suoi avanzi oscuri di fronte alle grandi epoche della storia romana sono state in parte sfatate dalle due ultime campagne di scavi. La operosa città commerciale che ora è divisa da Roma da una vasta estensione di campagne infeconde e bagna le sue vestigia nelle acque del Tevere vorticoso — accanto al Tirreno — ha mostrato d'aver due grandi periodi: il repubblicano e l'imperiale, e di questi periodi ha presentato i documenti formali da monumenti insigni e pregevoli.

Man mano che i lavori procederanno l'importanza di questi periodi sarà sempre più confermata, giacchè finora soltanto un decimo dell'abitato è stato tratto dal suolo, e tutto il resto dorme ancora sotto la terra, coperto d'erbe selvagge e di fiori. Lo Stato italiano, che in questo ultimo periodo ha posto tutto il suo buon volere nell'aiutare e nel promuovere le campagne archeologiche nel centro e nel mezzogiorno della nazione, anche per Ostia ha dato segni d'un interessamento veramente eccezionale.

Fatto questo che è luminosamente dimostrato dalla dotazione permanente destinata ai volgenti scavi: dotazione che supera di molto il mezzo milione di lire e che permette di intensificare i lavori e di estendere le zone in esplorazione con sicurezza e con alacrità sempre crescenti.

PORTA PRINCIPALE — IL METODO DI SCAVO.

DALLO SCAVO APPARE PER LA PRIMA VOLTA LA PORTA PRINCIPALE.

* * *

Immaginate qualche cosa della desolazione di Tiro e di Babilonia ricordata dalle scritture sante: un silenzio ed una solitudine grandi come lo strepito ed il tumulto degli uomini che un giorno si agglomerarono su questo suolo. Si può credere qui di sentir risuonare la maledizione del Profeta: francese fece del taciturno deserto da cui Roma è circondata come per vigilanza negli anni della dominazione napoleonica, trova una esatta rispondenza di verità anche oggi, dopo più che un secolo di distanza. L'Agro fatale, martoriato di ruine e corso da immense membrature di acquedotti ferigni, non ha mutato affatto la sua fisonomia mal-

GLI «HORREA» (MAGAZZINI) PRESSO IL TEVERE

Veniat tibi duo haec subito in die una sterilitas et vacuitas.

Scrivendo a M. de Fontanes, Chateaubriand così caratterizza tragicamente l'Agro romano. E di fronte alla solitudine selvaggia dell'immenso tratto di suolo racchiuso tra il mare sonante e la corona dei monti Sabini, pensa che nessuna stirpe abbia osato succedere ai signori del mondo nella loro cuna, e che i campi sieno rimasti quali li lasciò l'aratro di Cincinnato, materiato di ferro e di rovere.

La descrizione che Claude Lorrain della prosa grado il progredire affannoso dei tempi e della civiltà.

Uscendo da porta S. Paolo sopra una macchina che romba e vola, dopo aver lasciato alle spalle quella specie di alone floride e fiorito che avviluppa l'Urbe intorno intorno, lo spettacolo solenne e sterile della campagna romana si presenta, agli occhi che vogliano vedere, in tutta la sua grandezza e in tutta la sua verità.

La vita sembra scomparsa, all'ingiro. Sulla via repubblicana stretta ed aspra non passano che de butteri a cavallo, o dei pastori che conducono, sull.

guida di acuti sibili, piccole greggi lanose e belanti. E poi nulla. Qualche casolare di quando in quando: e sulla soglia delle porte nere, povere famigliole adunate: o più lunge mandre di polledri irrequieti, e lente file di buoi pascolanti.

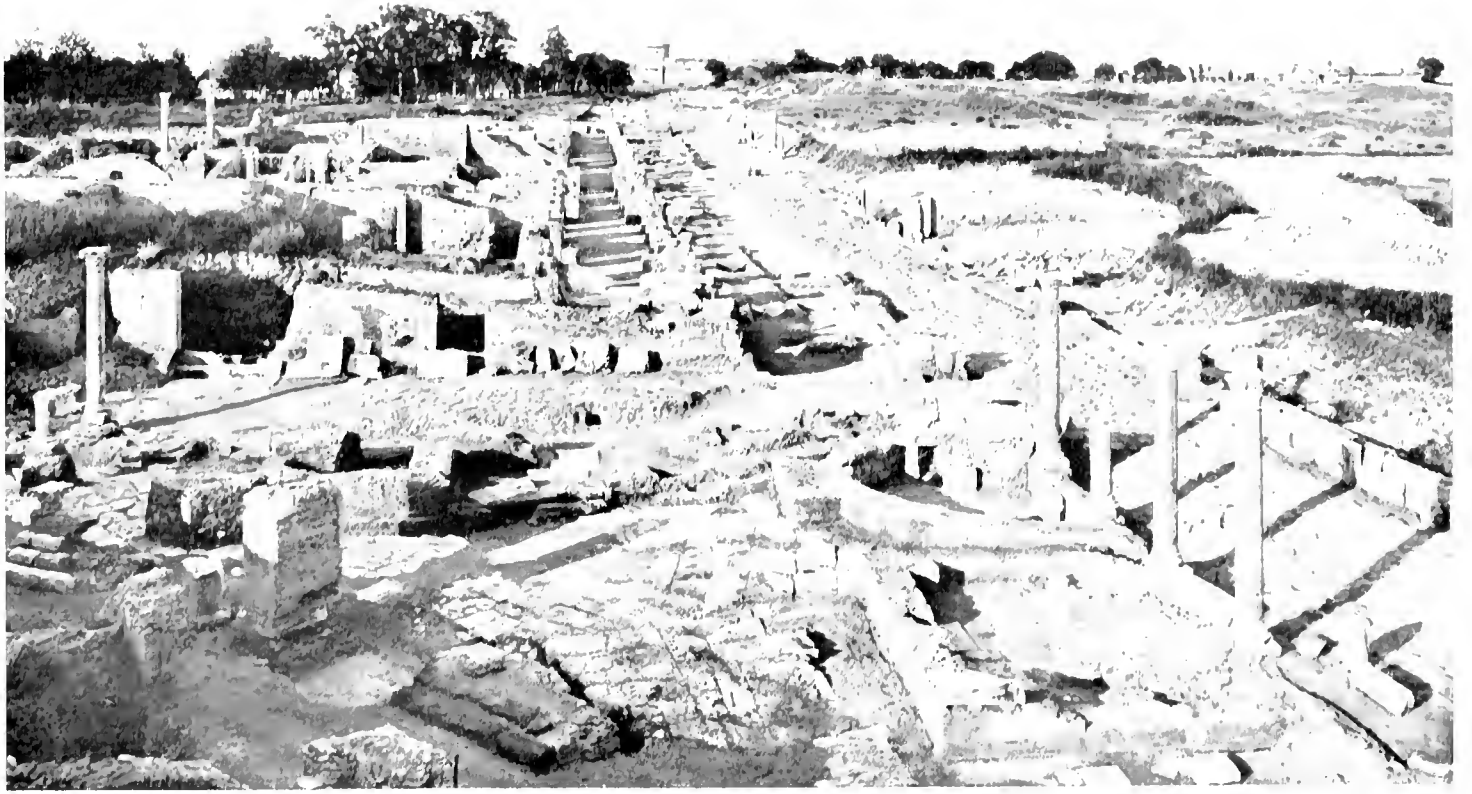
Si va così per un tempo che pare eterno: tra l'eternità delle cose. I ruderi affiorano qua e là dal mare arsiccio dell'erbe, investiti dai cardi prepotenti e superbi, insidiati dalla verde ed ombrosa ipocrisia delle edere e dei caprifichi. Le ginestre odorano forte sulle prode e — se la primavera tiene il suo regno — odorano le violette e le mentucce messe accanto alle sterpaie, anelanti ai piccoli solchi ove l'acqua piovana s'aduna. Di tra le prode infeconde appare poi d'improvviso — quando nessuno lo rammenta o lo sogna — il Tevere giallo e silenzioso, che cammina verso il mare con un borbottìo di vecchio glorioso e savio molto esperto delle cose del mondo e della storia degli uomini. Se v'è sole grande, l'acqua del fiume balena stranamente: s'ode un risciacquìo che mette fremiti di frescura nell'aria: in alto, a

VIA DELLA FONTANA.

UN ANGOLO DEL QUARTIERE DEI MERCANTI.

UNA PORTA DEL PALAZZO IMPERIALE.

GLI SCAVI INTORNO AL TEATRO.



ASPETTO ATTUALE DEL DECUMANO.

COSTRUZIONE DELL'ETÀ REPUBBLICANA.

torme, volteggiando, spadroneggiano i falchi in caccia, e più sopra sta l'azzurro puro, o stanno le nuvole bianche.

Su tutta questa terra inselvatichita gli uomini hanno tratto sovente il loro sforzo, per ritrovare in essa le verdi vene della floridezza — ma invano. Non è che più giù, accanto al mare ed al castello Sangallesco di Ostia — dove l'Agro era diventato palude —, che l'opera di bonifica ha trovato la sua piccola vita fumando le idrovore di Stagno verso la Pineta resinosa di Castel Fusano. Altrove — quasi dovunque per le plaghe oltre volte popolate di ville e di giardini — la lotta è stata inutile ed in più punti le battaglie incominciate con bello ardire si son dovute troncare sull'inizio, malgrado il carattere titanico dello sforzo ideato.

Nemica acerrima di ogni iniziativa su questi piani tanto tristi e tanto belli è la malaria. Armando una sua ancella implacabile, la febbre, questa divinità nefasta si oppone a qualsiasi tentativo e semina tra le file più agguerrite la morte.

Calano i combattitori per la cieca guerra dai monti che circondano il campo terribile, sugli stessi sentieri che Virgilio fece percorrere ai popoli finitimi in arme, risuonando sulla rocca Laurenza il corno sonante di Turno. Allora si chiamavano i Falisci, gli Ernici, gli Oschi, i Marsi ed avevano capitani in arcione su cavalli villosi: oggi si chiamano le *opere*. La loro bandiera è la fame: le loro armi sono la zappa, la vanga, l'aratro: il loro duce è il *caporale*.

Alzano ove il destino li trae i loro accampamenti coperti di falasco arsiccio: accendono i fuochi notturni e attendono che il nemico insidioso li attacchi.

Unico ideale nel loro povero cuore è il seme. Unica speranza la messe che il buon Dio proteggerà perchè la loro sorte sia men triste e faccia presto balenare le falci.

Altro non adorano e non sanno, chiusi come sono in una impenetrabile notte.

* * *

Tali pensieri volge il cuore del viatore che vada verso la città morta sopra una macchina rombante e veloce. E solo la sua meditazione s'arresta quando, oltrepassato il piccolo borgo medioevale che si stringe intorno alla sua vecchia fortezza speronata e turrita, la meta del viaggio silente appare d'improvviso coronata di solitudine.

Secondo le antiche storie Ostia fu fondata da Anco Marzio quando i Romani, abbattuta la potenza dei Vejenti, padroni del lato destro del Tevere e distrutta completamente Ficana che domi-

LATRINA DELLA CASERMA DEI VIGILI, CON EDICOLA E ARA DEDICATE ALLA «FORTUNA SANTA».

Clemente Alessandrino dice che i Romani veneravano la Fortuna nelle latrine.

nava l'accesso del fiume dal lato sinistro, arrivarono finalmente al Tirreno, iniziando la loro potenza marittima e commerciale. La prima stazione romana sul mare deve essere stata, infatti, anteriore al dominio dei Tarquinii. Però dove sia sorta questa prima Ostia, noi non possiamo sapere: ed i primi anni repubblicani della città sono completamente oscuri.

Ma di quello che la città era negli ultimi secoli della gloriosa repubblica noi possiamo molto conoscere, perchè gli indizii sono importanti e securi.

Presso la maestosa *Porta Romana* sorgevano i magazzini di questo periodo e lungo il *Decumano*, la via principale della città, altri edifici importanti si trovano, tra cui il Teatro, ed un grande basamento composto di blocchi tufacei squadrati e sovrapposti, che credesi generalmente un'ara. I pilastri dei magazzini sono stati religiosamente conservati ed accanto ad essi è rimasto un cippo iscritto — forse dell'epoca di Silla — in cui un Pretore urbano, per ordine del Senato, aveva giudicata pubblica l'area terminata dal cippo stesso. Tutti i fabbricati aggruppati in questo luogo furono poi rifatti durante il primo impero

PARETE CON AFFRESCHI DI UNA STANZA DI CASA PRIVATA IN « VIA DELLA FONTANA ».

UN MOSAICO ALLE TERME MARITTIME.

MOSAICO DI UNA DELLE SEDI DELLE CORPORAZIONI NEL PORTICO DIETRO IL TEATRO.

mentre si modificano gli *horrea* imperiali. È questo il quartiere dei mercanti costruito accanto al fiume, presso gli approdi tumultuosi e capaci: ed il suo aspetto è molto caratteristico. Le mura sono rossiccie e materiate di mattoni regolari: gli edifici, per un lungo tratto, sono fiancheggiati su di un lato dal marciapiede della via che si era dovuta allargare ed avea resa necessaria la trasformazione in portico del corridoio centrale aperto sulla via stessa.

Roma intanto si era ingrandita: era divenuta la città immensa ed eterna degli Antonini, ed insieme ad essa per una conseguenza logica ed immediata si era ingrandito e si era arricchito il suo porto: le antiche vie ostiensi erano perciò diventate insufficienti.

Di questo ultimo fatto abbiamo una prova chiara ed evidente. Le mura antiche, che pure per lungo tempo si credettero inesistenti e ritornano solamente oggi alla luce del sole, furono replicatamente squarciate per aprire in esse nuovi varchi e nuovi sbocchi alla vita cittadina.

La porta che era stata creduta principale, ed avea tutti disilluso per le sue proporzioni modeste e inadeguate al suo ufficio, non era — in verità — che uno di questi passaggi. La vera grande porta, la *Porta Romana* innanzi a cui terminava l'agile via che conduceva all'Urbe, si è rinvenuta solamente ora ed al di là di essa s'allarga dritta e maestosa l'arteria principale della città marinara: il Decumano già ricordato, che volgeva verso il respiro del Tirreno, ed era abbellito a destra ed a manca da edifici sontuosi adorni di grandiosi portici e tutti biancheggianti di marmi rari.

Alla scoperta di questa via si deve la constatazione della importanza notevole di Ostia e la prova del suo rigoglio e del suo traffico. Ed essa sola ci permette di conoscere quanto poteva esser grande una città del secondo secolo quando, col diffondersi ed il generalizzarsi delle ricchezze, sorgeva in tutti quel desiderio e quella ricerca degli agi edilizi che sembravano estranei al mondo più antico.

L'aspetto della strada, che nei tempi remotissimi — vivendo intorno gli uomini e le cose — dovea essere pittoresco e forse anche imponente, si veste oggi di una suggestività piena di malinconia.

L'occhio, valicando le cinte basse delle mura crollate, si stende lunge, per la campagna infinita e per l'orizzonte marino. Suonano sotto i passi le

MOSAICO DEL PRIMO SECOLO D. C. SCOPERTO SOTTO LA VIA DEI VIGILI.

Le due teste femminili sono:
a) La Sicilia (Trinacria).
b) La Spagna (coronata d'olivo).
Le due maschili rappresentano dei venti.

larghe lastre sconnesse di pietra grigia, qualche eco piccola risponde sui lati: intorno è la tristezza accorante d'un cimitero abbandonato con tutte le sue tombe in rovina, e tutti i suoi morti in dolore. Andando pel Decumano verso i templi ignudi che s'innalzano più oltre, ed hanno enormi soglie di marmi rari, si pensa che nessuno sforzo potrà ridare alla città dissepolta il più piccolo palpito di vita. E nemmeno vi sono le memorie a cantare il loro sonante coro.

Sul Palatino imperiale, a Pompei, tra gli oleandri di Cuma ed i roseti di Pesto, ogni pietra, ogni solco hanno una voce che narra: ed i racconti sono di leggenda e di gloria. Ad Ostia è la nostra fantasia che deve creare: ma il velo sepolcrale che si stende sulle vestigia avviluppa anche l'anima nostra ed i nostri occhi son ciechi. E forse è meglio pensare che poco lunge di qui l'azzurro comune mare copre sulla riva di Anzio equoree meraviglie di ville patrizie addormentate sotto la mobile coltre, e corpi superbi di statue tratte nel marmo pario ed adagiate su guanciali di serpentino azzurro, mentre Orazio canta:

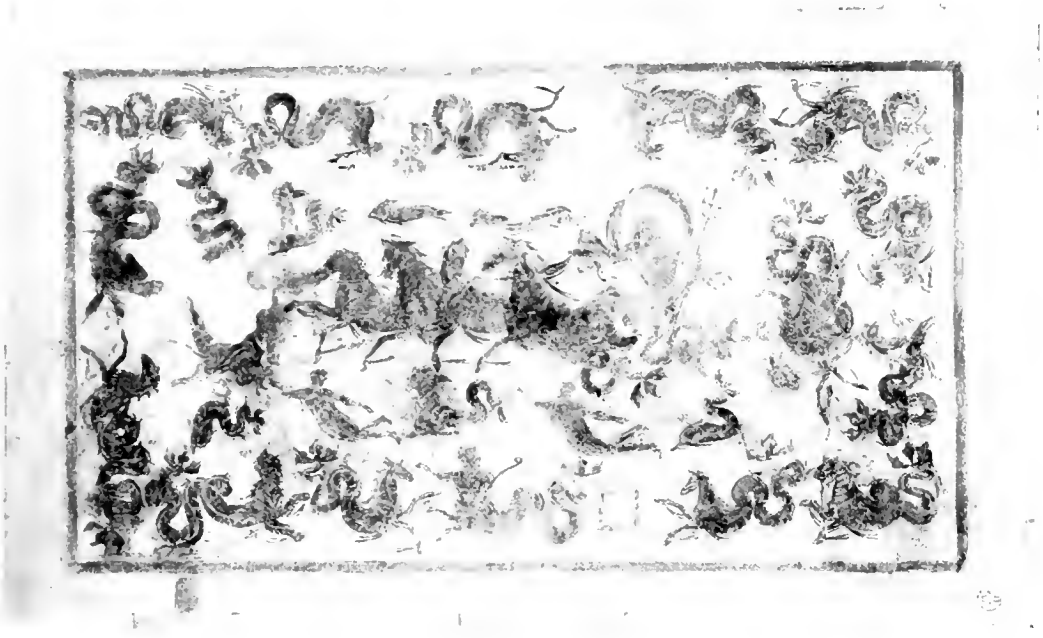
O diva gratum quæ regis Antium,
Præsens vel imo tollere de gradu
Mortale corpus, vel superbos
Vertere funeribus triumphos!

* * *

Il carattere più importante di Ostia sta nel suo continuo collegamento a Roma. Essa nasce col nascere della potenza romana, fiorisce col fiorire di questa, e decade col suo decadere.

Però, mentre in Roma noi abbiamo innanzi agli occhi la sola visione della vita pubblica grande e magnifica costituita da edifici pubblici e sacri di proporzioni maestose, in Ostia troviamo una visione molto più raccolta e più modesta, ma sempre interessante: quella della vita privata. Sono qui infatti le case dei cittadini e dei mercanti, case che raggiungono fino i tre piani e si mostrano talora abbastanza ben conservate.

Il loro aspetto non è certamente sontuoso ed



GRANDE MOSAICO DELLE TERME.

(Da disegno del Prof. Italo Gismondi).

UNA DELLE PORTE SUGGESTIVE.

artistico come a Pompei, ma sobrio e tranquillo. A Pompei era il piacere che imperava: qui regnavano il lavoro ed il commercio. Le stanze interne quindi sono coperte di affreschi e di stucchi fin troppo modesti ed eseguiti da artefici di limitata perizia: ed in esse non si rinvengono preziosi oggetti di bronzo e belle statue di marmo, ma le buone suppellettili casalinghe necessarie all'uso cotidiano delle famiglie. Alcune di queste case si cedevano in affitto a quartieri, precisamente come oggi, e tutte avevano un numero notevole di finestre ampie e lumeggiate aperte sulla via. Molte poi non erano intonacate ed allora sopra il laterizio scoperto si adattavano delle gentili ornamentazioni marmoree eseguite con grande cura.

Ma non è detto con questo che gli edifici notevoli scarseggino in Ostia. Ve ne sono invece molti, di grande importanza, ed in uno stato assai buono di conservazione.

Nel III secolo avanti Cristo, forse durante le guerre puniche, la città presente sorgeva. Sul Decumano, quindi, che allora non era lastricato come adesso, ma solamente sterrato, si trovano due monumenti importanti dell'epoca: la costruzione repubblicana di cui non si è definito stabilmente l'uso ed è stata scoperta in questi giorni, ed il Teatro. Del Teatro repubblicano resta però assai poco, perchè nell'età imperiale fu restaurato più volte ed ingrandito. Anche il suo livello con la strada si modificò col tempo. Ed oggi della sua struttura primitiva non ha che pochi notevoli segni. Altre cose degne di ricordo ed appartenenti al tempo della Repubblica, non esistono nella parte sinora scavata. Si vedono però, qua e là, grandi mura sopra cui sono evidenti le sovrapposizioni di altre epoche, e nella *Caserma dei Vigili* e nelle *Terme* gli avanzi sono numerosi e varii, ricoperti però sempre dalle costruzioni che Settimio Severo fece fare dopo le grandi inondazioni che danneggiarono fortemente la città e richiesero un sollevamento del suo livello stradale.

Delle Terme restano ancora molte stanze: caldarii, frigidarii, due grandi bellissimi musaici rappresentanti le nozze di Anfitrite con Nettuno, la palestra e le mura della biblioteca.

Della Caserma dei Vigili si veggono la porta principale, alcuni ambienti ben conservati, le fontane per la presa dell'acqua, ed il vasto *Cesareo*, una specie di sacrario in cui i vigili ponevano statue ed iscrizioni glorificanti gli Imperatori di Roma e le loro famiglie. Accanto ad un corridoio tutto coperto di graffiti, e di piccole targhe a scritte purpuree, rammemoranti i fasti del Corpo è una curiosa stanzetta destinata ad usi intimamente personali. È in essa che fu trovata la deliziosa edicoletta di marmo bianco sovrastante l'al-

LA ROMANTICA « VIA DEI SEPOLCRI » FUORI DELLA CITTÀ.

SCAVO PRESSO IL TEMPIO DI VULCANO

IL MAESTOSO TEMPIO DI VULCANO.

tare dedicato alla *Fortuna Santa*: uno strano modo di adorare le divinità!...

Importante, sebbene modesto di proporzioni, è — non molto lunge — il *Tempio di Mitra*. Questo edificio in cui si esercitava una religione misteriosa ed oscura conserva ancora tutto il suo carattere primitivo coi simboli dello Zodiaco, ed il pugnale accanto alla soglia, coi sette archi sacerdotali che lentamente doveansi valicare dai neofiti, e l'ara su cui si immolavano le vittime. Accanto ad esso, assai più importante e notevole è il *Tempio dei quattro dei* dedicato a Venere, a Giove, a Nettuno e ad Apollo.

Poggiante sopra una costruzione della Repubblica, il tempio doveva essere grandioso: oggi non è altro che assai caratteristico così com'è diviso in quattro parti uguali sul suo piano nobile ed elevato.

Altrettanto grandioso appare con le sue vestigia ferigne e nude il tempio di Vulcano. Altissimo ed isolato nello spazio, alzato sopra un'erta scalea, esso si leva ancor oggi a dominare la città sottostante, e conserva la sua soglia di marmo africano su cui girava la grave porta di bronzo, e le sue pareti forti e riarse. Visto da basso, esso appare come il basamento d'un ciclopico trono Nettunio,

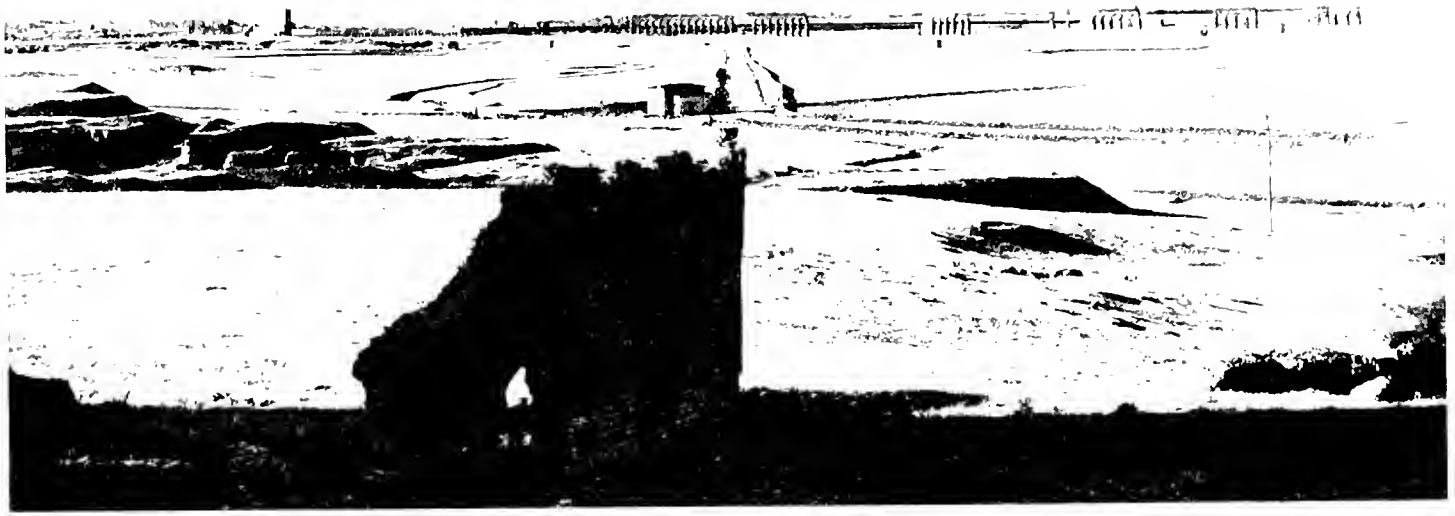
IL CASTELLO DI OSTIA.

e v'è da aspettarsi che una nube d'oro, aprendosi sulla sua compagine, vi lasci assisa la divinità desiderata perchè gli uomini si prostrino al suo cospetto.

Accanto è il quartiere commerciale coi suoi edifici fronteggiati da portici e le sue larghe vie designate da simboli. Intorno intorno, per le parti inesplorate, sopra le collinette erbose e fiorite si elevano i *sylos*, i *mulini* diruti, i ruderi di altri templi e di altri rioni.

* * *

Questo è — brevemente riassunto — lo stato



egli scavi attuali di Ostia. Scavi importantissimi varii che a poco a poco getteranno molti lampi i luce nella oscurità della scienza archeologica, e la parte ornamentale della città è andata distrutta. Quando nel IV secolo dopo Cristo il decadimento di Ostia fu completo, gli abitanti si ritirarono

L IMPERATRICE SABINA IN VESTE DI CERERE.

TORSO DI DIONISO PRASSITELICO.

rviranno grandemente alle indagini degli studiosi lla storia romana.

Il prof. D. Vaglieri ha mostrato con l'opera sua aver inteso il suo compito nella giusta misura. sebbene il suo metodo di scavo in profondità ssa prestarsi — dato l'ambiente da esplorare — qualche critica, pure c'è da aspettarsi dalla campagna da lui condotta dei risultati archeologici mpre più importanti e precisi. Purtroppo tutta verso il mare, si occuparono della pesca e lasciarono crollare i tempii, le case, gli edifici pubblici e i magazzini.

I Saraceni e i pirati d'ogni paese d'ogni razza fecero il resto spogliando e predando tutto. Poi, quando il borgo medievale fu costrutto, i frammenti scolpiti, le statue monche, le colonne spezzate, servirono per fare la calce ed andarono all'ultima perdizione.

Quello che la mano feroce degli uomini e l'inesauribile rapacità del tempo non hanno distrutto, si trova raccolto nel bel castello che Baccio Pontelli costruì per Giuliano della Rovere, ed è fortunatamente bastevole per darci la misura di quanto è impossibile ricuperare.

Nelle sale del maniero teste di efebi e corpi di imperatrici si allineano tra i sarcofaghi istoriati di gesta eroiche e vittoriose. È anche qui il silenzio grande e profondo della città morta. Dallo spalto si vede l'Isola sacra che salutò la trireme dei Padri, ed il luogo in cui il dio tiberino vestito di bianco carbaso sottile, col capo coperto di ombrose canne, pose nel cuor d'Enea, adducente penati di Troia distrutta, il desiderio della città nuova.

E il Tevere corre lento, tra le rive sacre e la citurne. E dice con le parole di Virgilio, di fronte al mare cui guardò per secoli immobile, la Vittoria chiusa nell'ali:

« Io sono il profondo Tevere, fiume graziosissimo al cielo, il quale tu vedi pieno stringere le ripe e dividere gli abbondanti campi. Qui è a me gran casa, e il capo mio esce dalla città!.... ».

TOMASO SILLANI.

IL SALUTO DELLA COLONIA DI OSTIA ALL'IMPERATORE ACCANTO ALLA « PORTA DI ROMA ».

PER IL CENTENARIO VERDIANO:

LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' " OTELLO " ALLA SCALA.

Che cosa sarà questo *Otello*? Ecco la dimanda che, nella sera del 5 febbraio 1887, pochi minuti avanti l'alzarsi della tela, ponevano a sè medesimi migliaia di persone accorse a Milano d'ogni paese per udire la nuova parola di Giuseppe Verdi.

Dal 1874 in poi, anno in cui nella chiesa di S. Marco a Milano, sotto la direzione dell'autore, veniva eseguita la *Messa da requiem* per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni, l'artefice sommo del *Rigoletto* e dell'*Aida* non aveva dato più alcun segno di vita. Le corde della sua arpa supponevansi oramai stanche, tanto che il mondo musicale erasi quasi rassegnato a non doverne più udire le forti e appassionate vibrazioni. D'altronde, dopo l'*Aida*, che cosa avrebbe mai potuto dirci di più bello e di più nuovo? E quale speranza eravi altresì perchè la vecchiaia di Giuseppe Verdi ci riserbasse rivelazioni di arte ancora maggiori?

Sino al 1883 eravi al mondo un grande musicista che nel genio, se non forse nella universalità della gloria, uguagliava Giuseppe Verdi. Quel musicista chiamavasi Riccardo Wagner. Ma dopo

ALLA PRIMA DELL' « OTELLO » — LA FOLLA FA CODA FINO DAL MEZZODÌ.
(Disegno del Quaranta - Dall'*Illustrazione Italiana* del 1887).

ta di lui morte, avvenuta quattro anni prima (5 febbraio 1883), l'ultimo dei giganti viventi dell'arte musicale era lui — l'autore dell'*Otello*.

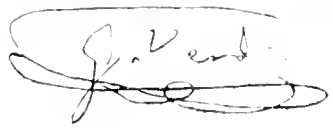
Sopra di lui era pertanto collocato lo sguardo di tutti, segnatamente degli stranieri. In tutti, sebbene con diverso sentimento, era la stessa ansietà interrogativa per sapere che cosa il genio di Verdi, dopo undici anni di assoluto silenzio e di raccoglimento, avrebbe potuto e saputo concepire. Il sentimento però che viveva in mezzo a questa ansietà febbrile era, per noi italiani, una fiamma di fede viva e vittoriosa; per gli stranieri, al contrario, era una speranza vaga d'insuccesso!...

In qual modo e per quali ragioni, dopo tanti anni di volontario esilio dal teatro, Verdi si decidesse a riprenderne la via, nessuno ha mai saputo. Certo è che il fatto di aver sopravvissuto al Wagner non deve aver mancato d'influire sul Verdi e sul ritorno alla sua operosità. Vi sono sempre cause intime e sottili nella vita intellettuale dei grandi artisti la cui indagine riuscirebbe difficilissima. Che l'arte nuova del Wagner abbia costretto il pensiero speculativo del Verdi a osservazioni e riflessioni nuove non è lecito dubitare. Il Verdi, lo abbiamo notato in tutto il corso della sua vita, pure rimanendo, in apparenza, avvinto alle teorie ed alle tradizioni del passato, guardava sempre con occhio vigile l'orizzonte dell'arte e ne scrutava le nuove fasi. La comparsa delle opere del Wagner era indubbiamente la maggiore e più importante di codeste fasi, poichè dessa era il riflesso d'una mentalità superiore destinata a prendere un sopravvento deciso sulla opinione del pubblico. Lottare contro questo fortissimo emulo con le vecchie armi sarebbe stato pericoloso, tenuto anche conto della tarda età del maestro; lottare nello stesso campo e con le stesse nuove armi di lui era ancor più pericoloso. Altro pericolo e di diverso genere esisteva per il Verdi. Egli, il vecchio e glorioso maestro della rivoluzione italiana, non poteva, nè lo avrebbe mai voluto, tentare un cimento dubbio, con la prospettiva di portar fuori di strada il sentimento del suo pubblico, di quel pubblico a cui aveva procurato tanti forti e belli entusiasmi con la sincerità italiana dell'arte sua. Ingaggiarsi in questa lotta, mentre il Wagner era ancor vivo significava dar di sprone alla foga dell'avversario e provocarlo alla risposta. E, una volta accettata

ARRIGO BOITO NEL SUO STUDIO.

Dal ritratto di Giovanni Boldini
eseguito a Parigi (1886)

Dall'acquerello di A. Caroli inciso dal Marco
pel Numero Unico *Verdi e l'Otello*



la lotta su quel terreno, e a quelle condizioni, nessuno, nemmeno il Verdi, avrebbe potuto prevederne le conseguenze.

Morto il Wagner, ed eliminata pertanto l'eventuale possibilità della lotta, il Verdi poteva serenamente misurare la distanza e stabilire *sin dove* egli avrebbe dovuto accettare le nuove tendenze e fissarne il punto d'arrivo.

Questo il Verdi certamente volle e seppe fare appunto con l'*Otello*.

Come e perchè il Verdi si decidesse a musicare *Otello* nessuno potrebbe dirlo, — nemmeno forse il Boito al quale si attribuisce il suggerimento. Da una lettera scritta dal Verdi a Domenico Morelli nel gennaio del 1890, ossia sette anni prima dell'*Otello*, appare manifesta come questa idea di musicare la tragedia del sommo poeta inglese fosse già germogliata nella mente del Maestro: « Perchè non fai il *pendant* a questo bozzetto del *Re Lear* con una scena d'*Otello?* — scrive il Verdi. – Per esempio, quando Otello soffoca Desdemona, e meglio ancora — sarebbe più nuovo — quando Otello, straziato dalla gelosia, sviene, e Jago lo guarda con un sorriso d'inferno e dice: *Opera farmaco mio!* ».

FRANCESCO TAMAGNO (OTELLO). (Da fot. dell'epoca).

E poco dopo scrive ancora al Morelli: « ... Bene, benone, benissimo! Jago colla faccia del galantuomo! ...Hai colpito! Ah! lo sapevo bene, ne ero sicuro. Mi pare di vederlo questo prete, cioè questo Jago, con la faccia da uomo giusto! ».

La prima rappresentazione di quest'opera alla

Scala riuscì una delle maggiori solennità artistiche del secolo.

La curiosità e l'aspettativa raggiunsero tale grado di acutezza che le persone accorse allo spettacolo, malgrado i prezzi altissimi, sorpassarono le quattromila, delle quali un buon terzo dovette conquistare un posto facendo coda alla porta del teatro per bene otto ore di seguito: senza tener conto dell'abbonamento e delle somme inverosimili ricavate dalla vendita privata dei palchi, si raggiunsero le settantamila lire!

Chi non vide il teatro della Scala in quella sera del 7 febbraio 1887 non può farsi un'idea adeguata della grandiosità del quadro. Quei quattromila spettatori che gremivano letteralmente la vastissima sala presentavano un aspetto strano. Non sembrava davvero che fossero ivi convenuti per assistere a uno spettacolo teatrale, sibbene a un torneo medioevale dove fossero in giuoco la vita di persone care.

Una specie di sgomento indefinibile era dipinto sul volto di tutti. Si sapeva che i rappresentanti più eminenti della critica straniera erano lì, tutti al loro posto, coll'arco teso, pronti a scoccare la propria freccia contro il gigante italiano. La sua

IL MAESTRO FRANCO FACCIO
(PRIMO DIRETTORE DELL' « OTELLO »).
(Da fot. dell'epoca).

VITTORIO MAUREL (IAGO).
(Da fot. dell'epoca).

corona di lauro, guadagnata in quarantacinque anni di vittoriose battaglie, poteva ancora essere sfrondata. Il grande torneo stava per incominciare.

Ad un tratto un segno imperioso di silenzio rende muta la sala. Il maestro Faccio, un po' pallido, ma sicuro, aveva salito lo sgabello e impugnato la bacchetta. Un istante dopo un poderoso accordo dell'orchestra aveva annunciato l'alzarsi della tela.

Il quadro del temporale, che prelude l'avvicinarsi della flotta veneziana al porto di Cipro, produce una profonda impressione. L'esplosione del coro: « O Signor dell'uragano » si ripercuote sul pubblico che rimane stupito ma non applaude. L'applauso primo, clamoroso, scrosciante, si ode alla sortita d'Otello: « Esultate, ecc. ecc. », a cui la potenza eccezionale della voce di Tamagno dà un risultato straordinario. Gli applausi si ripetono vivissimi al coro cosidetto « del fuoco » e l'insistenza di essi reclama inutilmente il Verdi alla ribalta. Lo stesso avviene dopo il brindisi di Jago, cantato con rara maestria di voce e di accento dal Maurel. Invano il grande artista francese entra nelle quinte per indurre il Maestro a presentarsi. L'atto finisce senza che il pubblico sia riuscito a salutare il

ROMILDA PANTALEONI (DESDEMONA).
(Da fot. dell'epoca).

Verdi sulla scena. Ma quando la tela è abbassata il clamore dell'acclamazione obbliga l'autore a presentarsi. Allorchè l'ancor forte e austera figura del Verdi compare alla ribalta, circondato da' suoi interpreti, un grido unico, irrefrenabile, uscito simultaneamente dalla bocca dei quattromila spettatori, fa tremare la sala. Il Verdi china lievemente il capo e sorride. I suoi occhi, abbracciando l'esultanza di quella moltitudine, non rimangono asciutti ed egli sente il bisogno di ritirarsi, ma il pubblico lo richiama due, tre, quattro volte e continuerebbe chissà per quante volte ancora, se un sentimento di riguardo alla tarda età del Maestro non lo inducesse a desistere.

L'entusiasmo, progredente a gradi, divenne irrefrenabile alla fine dell'atto quarto. Uomini e signore, tutti sorpresi dallo stesso delirio, tutti con l'anima piena della stessa beatitudine, tutti furono in piedi, emettendo lo stesso grido di « Viva Verdi! ».

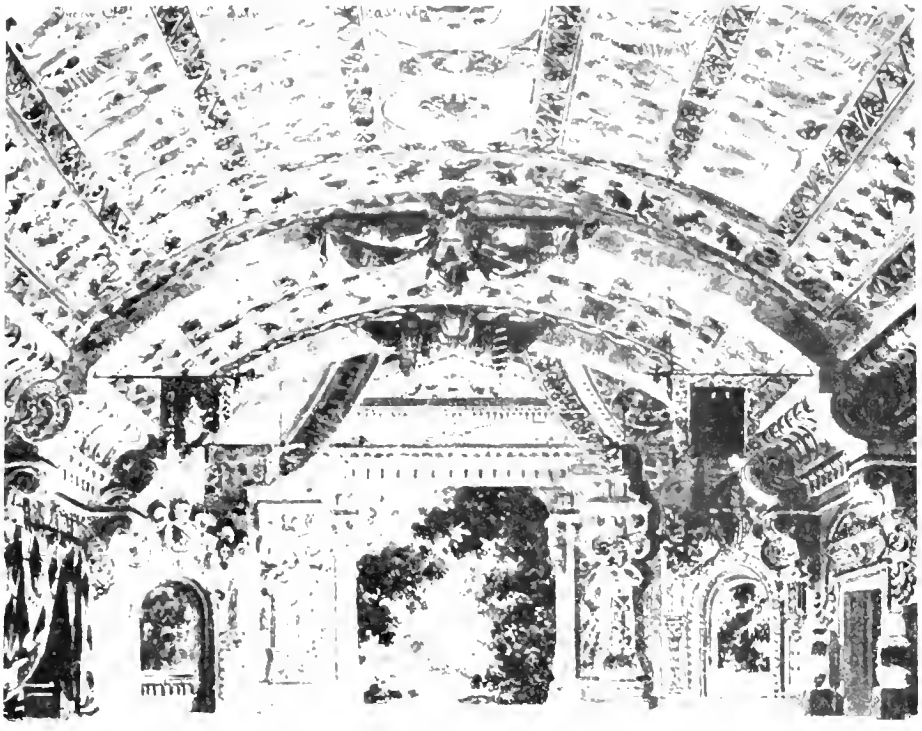
Una nuova frenetica ovazione salutò il Maestro alla uscita del teatro. Vennero staccati i cavalli dalla carrozza e questa fu tirata a braccia sino all'Albergo Milano ove alloggiava il Verdi.

Le cause di quel trionfo, oltre che al fascino della musica e alla eminenza straordinaria dei due esecutori principali, Tamagno e Maurel, debbonsi attribuire al momento di stupefazione che il risveglio di Giuseppe Verdi aveva improvvisamente creato. Il pubblico del nuovo e del vecchio mondo era infatti rimasto stordito dinanzi al miracolo di arte dell'*Otello*.

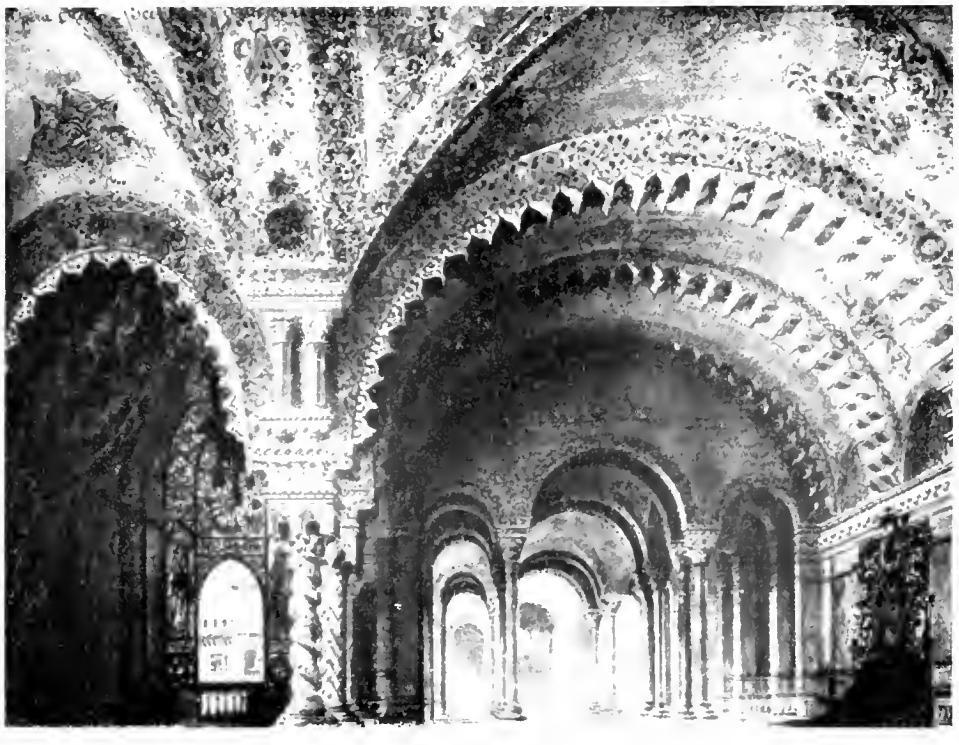
GINEVRA PETROVICH (EMILIA).

FRANCESCO NAVARRINI (LODOVICO).

(Dal Numero Unico *Verdi e l'Otello*).

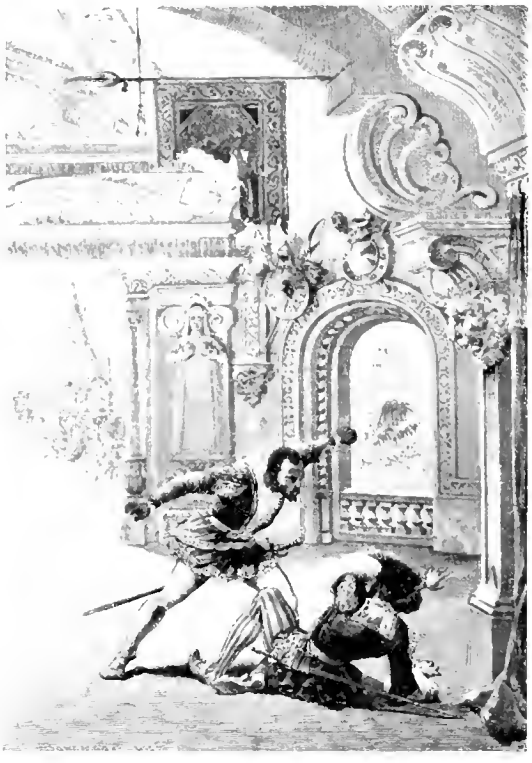


SCENA DELL'ATTO II, DIPINTA DA CARLO FERRARIO. (Fot. R. Ferrario)



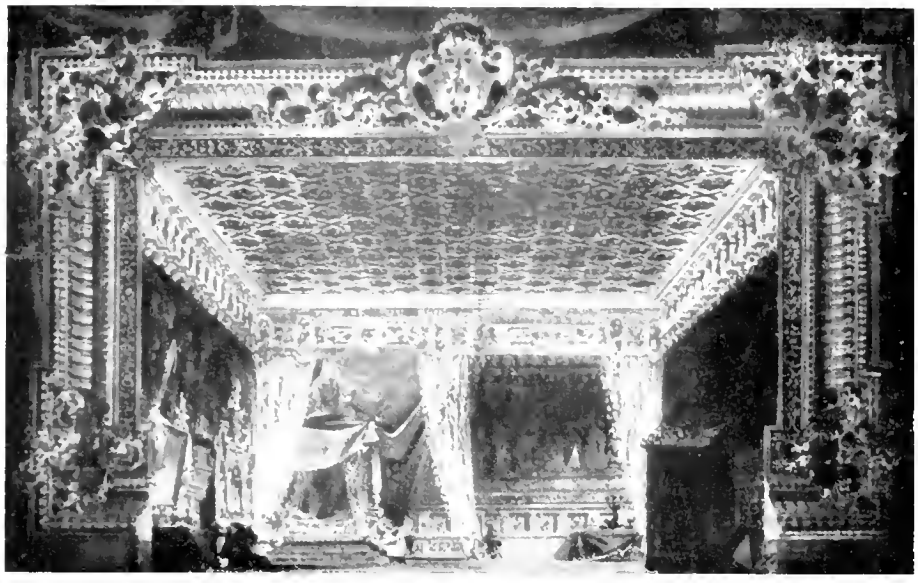
SCENA DELL'ATTO III, DIPINTA DA CARLO FERRARIO. (Fot. R. Ferrario)

ATTO I, SCENA I. — DUELLO FRA CASSIO E MONTANO.
Disegno di A. Bonamore, riprodotto nel *Secolo XIX* di Genova.



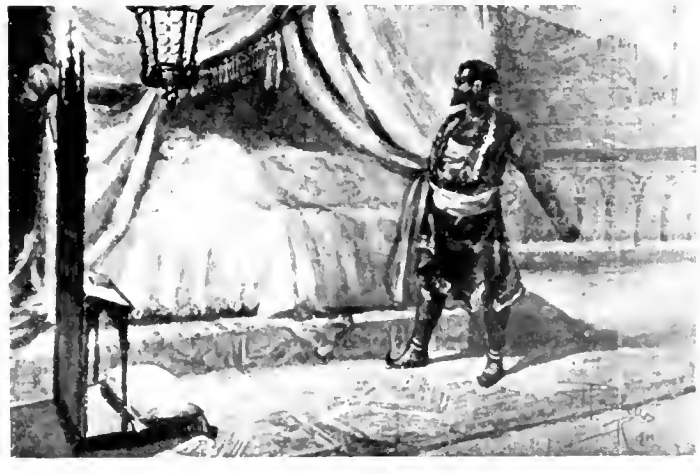
ATTO II — IAGO E OTELLO.
Disegno di A. Bonamore, riprodotto nel Numero Unico *Verdi e Otello*.

SCENA FINALE DELL'ATTO III.
Disegno di A. Bonamore, riprodotto nel Numero Unico *Verdi e Otello*.



SCENA DELL'ATTO IV, DIPINTA DA CARLO FERRARIO — LA CAMERA DI DESDEMONA.
(Fot. R. Ferrari)

Un altro miracolo fu quello di vedere Tamagno, il tenore soltanto dalla voce fenomenale, trasformato in un grande attore. E quel miracolo era opera esclusiva del Verdi. Il quale, una sera, alla prova, malgrado i suoi 75 anni, (tanti ne aveva allora) dopo aver cercato, e sempre inutilmente, di far capire al Tamagno l'azione mimica del suicidio, perduta la speranza e convinto che l'esempio è la migliore delle scuole, si sostituì a lui, uccidendosi — per burla beninteso — da grande attore e ruzzolando come corpo morto i tre scalini del letto di Desdemona, con grande spavento dei presenti ch'ebbero, per un istante, la sensazione d'una caduta vera per sincope.



SCENA DELL'ATTO IV. (Acquerello di R. Paoletti)

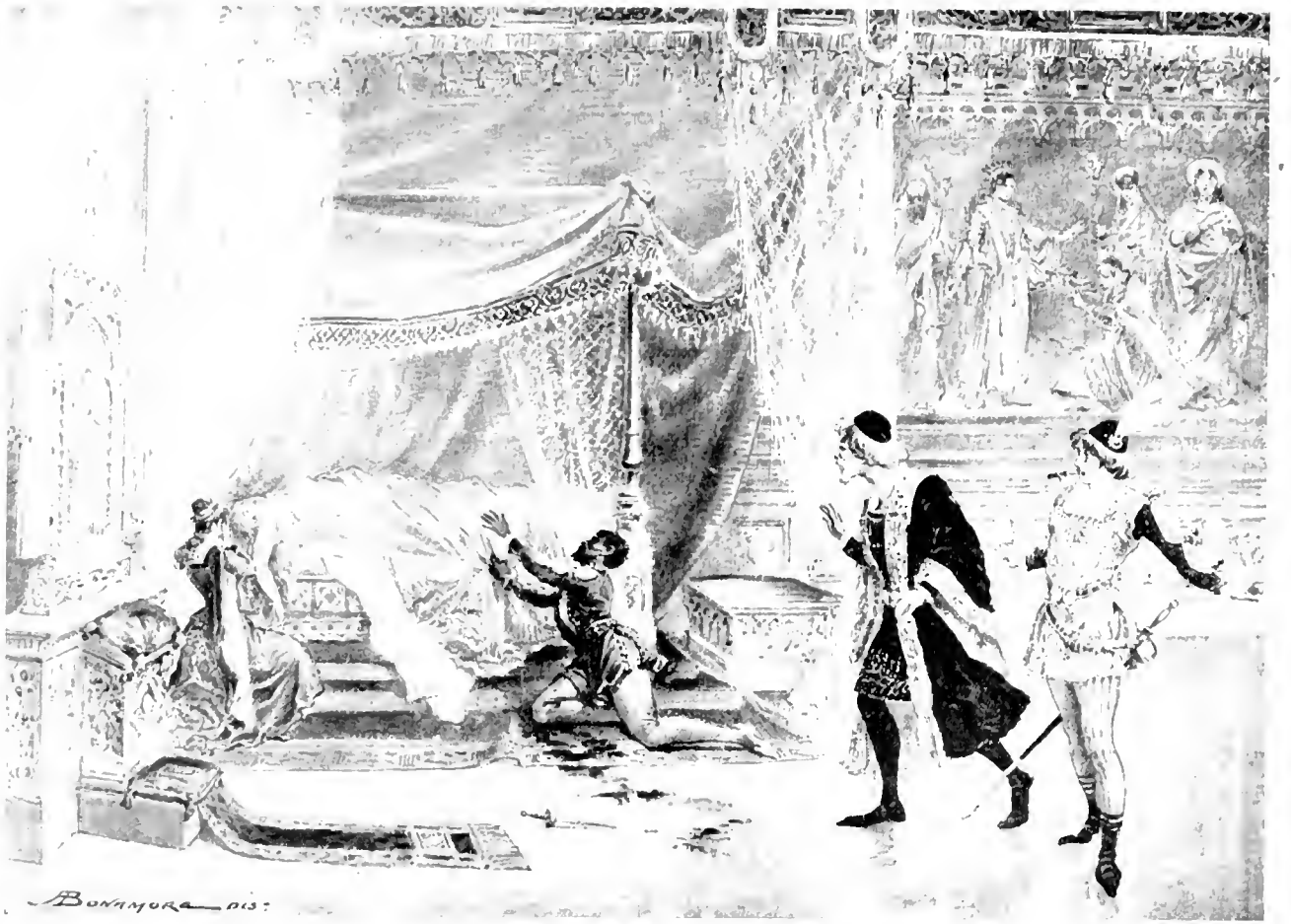
FIGURINO PER OTELLO.

FIGURINO PER DESDEMONA.

FIGURINO PER IAGO.

FIGURINO PER UN ALFIERE.

Acquerelli di A. Edel.



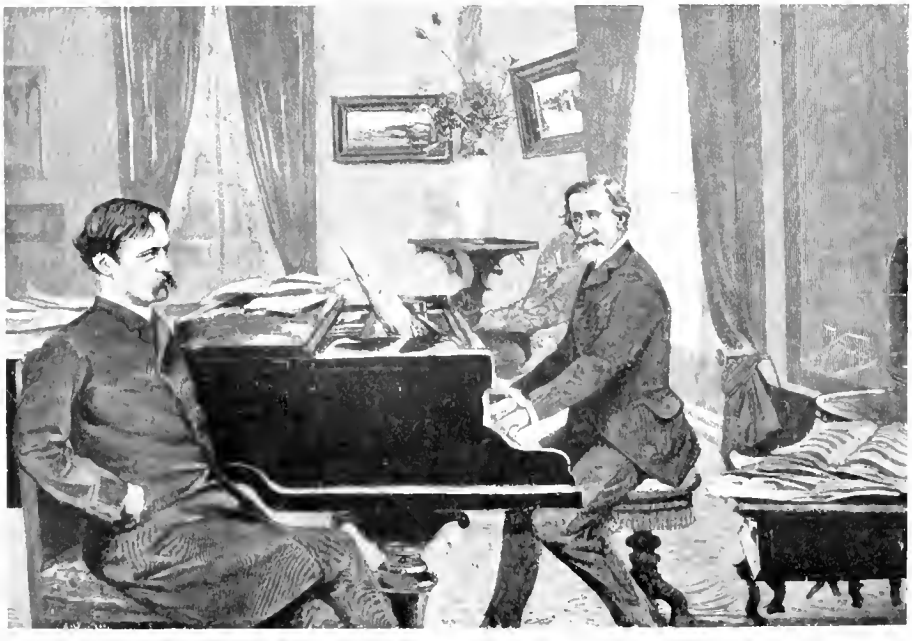
SCENA DELL'ATTO IV — MORTE DI DESDEMONA.

Disegno di A. Bonamore

L' ULTIMA SCENA DELL' « OTELLO ».
(La medaglia di Romeo Bravi coniata per la morte del Maestro).

La stupefazione che il pubblico della Scala provò allora, noi la sentiamo anche adesso, dopo 25 anni, pensando alla straordinaria densità ed estensione dell' opera verdiana, che va dal *Nabucco* al *Falstaff*, non paragonabile a quella di nessun altro scrittore dell' epoca moderna, all'infuori, forse, di Volfango Goethe. Senonchè, mentre il sommo poeta tedesco cammina a salti e balza dalle *Elegie romane* al romanzo sentimentale, dal *Faust* alla *Dorotea*, il Maestro italiano procede grado a grado, migliorando di continuo le forme dell'arte sua sotto l' impulso di una evoluzione cosmopolita, della quale il Verdi, prevedendo lo sviluppo audace e tumultuoso, volle impadronirsi e trasformarla a sua immagine e sembianza con la forza e la virtù del suo genio.

GINO MONALDI.



GIUSEPPE VERDI E ARRIGO BOITO A SANT'AGATA.
(Dal Numero Unico *Verdi e l'Otello*).

TREVERI

COLONIA AUGUSTA - SANCTA CIVITAS.

GRIGIA sotto un cielo mite negli ardori e nelle collere, la pia città delle chiese dei chiostri delle cappelle mormora preci e canta salmi sulle rive fluviali, custodita nel suo silenzio e nelle sue rinunzie dal sigillo di S. Pietro, assunto, fin dai primi secoli di storia, a emblema protettore.

La primavera verdeggia nella larga cintura di viali ed orna copiosamente ogni finestra e ogni terrazza di bei fiori; se l'estate in qualche rara ora di afa avventa gli esametri ardenti del Centone nuziale, o ricorda la celebrazione pagana delle acque dei vigneti dei conviti cantata dall'ultimo grande poeta romano, Ausonio da Burdingala, precettore di principi e apologeta di queste contrade; se l'autunno imbeve di sangue e di fuoco la tenacia eretta d'un rudero imperiale: se la neve tèsse i folti tappeti immacolati per accogliere gli eroi delle fiabe delle saghe delle epopee renane, la città non muta la sua religiosa melanconia, e l'abbondanza dei fiori ha la grazia devota d'un'offerta al mistero dell'altare, l'ardore del poeta s'infama nel peccato, l'impero romano è il « grande latrocinium » di

TREVERI — « HAUPTMARKT » PIAZZA DEL MERCATO.

S. Agostino, il sangue è d'un martirio di cristiani, l'inverno risveglia la pietà per il Cristo infante e il suo povero presèpe.

Tutta raccolta in una conca della valle, a piè misterioso, ma un legislatore che disse la sua legge esatta adeguando il concetto ed il culto, le menti e gli atti in una religiosità disciplinata.

Dalle quadrate torri delle chiese, gli ammoni-

PORTA NIGRA — GALLERIE INTERNE.

delle colline e lungo il fiume, è vigilata nel suo raccoglimento dalla statua della Vergine, alta sul Marienberg e nelle notti illuminata per voto di fedeli, ed esprime dal cuore la Cattedrale turrita come una fortezza dove un Dio non di bontà non di pietà sembra onorarsi, non un Dio infinito e

menti e le esortazioni sacre paion rinnovarsi nel giorno e nella notte ad ogni suono d'ora e diffondersi fino alla campagna e per la valle frequente d'oratori, dalle leggende scritte in oro sulle fosche pietre al sommo dei quadranti: « Vigilate et orate », « Nescitis qua hora Dominus veniet ».

PORTA NIGRA — LATO VERSO LA CAMPAGNA.

PORTA NIGRA — LATO VERSO LA CITTÀ.

In questa atmosfera claustrale Treveri ha una dovizia di aspetti singolarissimi e di rarità impareggiabili; l'arte vi respira con un ritmo non comune.

Senza varcare alcuna soglia di tempio, di casa, di museo, io costruisco questo articolo con gli elementi colti per le vie tortuose ed angolose, per le piazze che s'aprono profonde e insospettate, interrogando sopratutto l'architettura esterna degli edifici, dove le epoche e le forme più diverse ed

gotica di S. Gandolfo dove s'entra per un portale Luigi XIV; della fontana eretta dal Rinascimento; d'una casa privata in stile Luigi XV; e, sulla stessa piazza, d'altri edifici storicamente interessanti.

E ciascuno stile applicò le sue forme nel suo tempo, lasciando così tangibili traccie originali, su cui è possibile risalire e stabilire la storia del fenomeno artistico di Treveri, figlia di Roma, da Costantino il Grande piegata per tempo ai piedi della Croce martoriata dalle orde de' Franchi e de' Germani

L'ANFITEATRO.

anche più nemiche si mescolano nei più strani accoppiamenti.

Ecco, nell'ora mattinale, la piazza del mercato. Le donne del contado han riversato sulle tavole e sull'acciottolato erbaggi, tuberi, frutta e, inconsapevolmente, una regale prodigalità di onde e di vibrazioni luminose. Ogni grido umano è vietato dalla legge dell'ordine, ma non quello del colore che s'abbandona, nella grigia città, a un'orgia di se stesso.

La croce bizantina del 958, col segno del divino agnello, sta sollevata sulla colonna di granito in mezzo del mercato e in vista: del più insigne edificio lasciato dai Romani al Nord delle Alpi — la Porta Nigra — gonfia d'un'abside cristiana; della facciata romanica del Duomo; della torre

tolta all'Impero, alla Madre per sempre, dominata per secoli da Vescovi ed Arcivescovi ed oggi cittadella della Chiesa romana.

* * *

Treveri è d'origine romana, e le deve la pagina più bella della sua storia. Certo dovette sembrarle amaro l'essere nata in servitù di Roma se una leggenda incisa a grandi lettere sul frontone d'una casa notevole afferma superbamente: « Ante Roma Treveris stetit annis mille trecentis ».

La tribù dei Treveri, abilissima in cavalcare, ma non sì astuta da rinunziare al soccorso di Cesare fu sottomessa dal Conquistatore nel 56 a. C. La loro contrada, per la sua ottima situazione, ebbe presto grande importanza strategica e commerciale

Della città romana ordinata in Colonia nel 50 d. C. Diocleziano, riorganizzando l'Impero, fa la capitale dell'intera diocesi della Gallia. La Colonia Augusta Treverorum cresce verso il futuro e lo splendore. Per un secolo dal 286 al 388 è il centro amministrativo della Gallia, della Britannia, della Spagna, ed è residenza imperiale.

Dell'epoca romana resta grandioso simbolo la saracinesche, o attratte per astuzia, avessero varcato la soglia del doppio fornice, si sarebbero poi trovati nella corte dominata dalle lunghe gallerie correnti nelle muraglie che collegano le torri e vi avrebbero provato l'inferno della strage senza scampo.

La costruzione, voluta e compiuta secondo la legge assoluta della Potenza, mostra una pretoriana

LE TERME.

Porta Nigra. *Nigra* chiamata dal colore fosco, questa porta fortificata alzata contro un perenne nemico non lontano, agita nella mente visioni insonsuete della potenza romana operosa e guardinga ai confini del mondiale dominio, lungo i quali essa stava in inquieto contatto con le orde indomate dei Franchi e dei Germani. Sembra sforzare la sua pugnacità contro i barbari, rigonfiando verso la campagna, come immani plessi muscolari, le due torri laterali a quattro piani, compatte e chiuse alla base e per tre ordini d'aperture atte a versare morte sugli assalitori. I quali se, sforzando le incuria dei dettagli rimasti rudi ed incompleti.

Anche l'Anfiteatro rivela indifferenza per le forme magnifiche e perfette: fu interamente scavato nel suolo, come quelli di Corinto e di Xante, appoggiandosi per un semicerchio al pendìo d'una collina e per l'altro ad un immane terrapieno artificiale rinforzato con grande opera da una muraglia. Delle Terme non esistono che le fondamenta vastissime, ed un torso di Amazone, splendente di bellezza, solitaria limpida luce della grande arte fidiaca.

La città romana persiste indelebile nelle sue

ruine. Da venti secoli i piloni antichi sostengono l'unico ponte, più volte ricostrutto, che Treveri abbia avuto; e, se la Porta Nigra, compatta e salda come una legione, fa testimonianza del fatale principio della Forza, l'ossame di pietra che ancora edifica un lembo dell'antico Palazzo imperiale fa testimonianza della fatale sovranità sul mondo.

La maggior fama gli viene dall'imperatore Costantino il Grande che quivi ebbe lunga residenza. Ma egli già onora il segno della Croce. Lascia il suo nome alla Basilica, oggi tempio protestante, mole enorme di mattoni che dell'antico edificio solo ritiene le fondamenta e parte delle mura, e s'eleva gigantesca dal profondo del suolo, ricordando la solenne andatura degli acquedotti dell'Agrio nella successione calma e maestosa degli archi profondi.

Nè dei Treveri, nè d'una loro cooperazione sono le opere del tempo romano: sono di Roma e di essa hanno i caratteri fondamentali e assoluti, fatti quivi più severi e più semplici dalla scarsità di artefici e di materiali e dalla meno agiata e più ansiosa esistenza in terra lontana di conquista. Non con la grazia, Roma s'impadronì del mondo, nè con gli allettamenti dell'arte persuase i popoli a temerla e servirla, e sopratutto ai confini dell'Impero costrusse poderosamente muraglie e fortezze non venustà di templi marmorei popolati di per-

LE ROVINE DEL PALAZZO IMPERIALE.

fette statue. Certo fra la tribù originaria dei Treveri, di cui non resta traccia nè di casa, nè d'utensili, trovò inutile compiere qualsiasi sforzo verso la bellezza pura. Quella tribù aveva chiusa nel sangue una fatale avversione al mondo latino; e il popolo formatosi la conservò nei secoli, a quando a quando fatta meno assoluta dall'oscillante efficacia delle razze limitrofe. Tale è il carattere essenziale della psicologia di questa terra di confine fra la barbarie e Roma, fra Celti e Germani, fra la cultura latina e l'anglosassone, fra Cristianesimo e Protestantesimo. Ma, popolo del Nord, fu più soggetto alle

correnti non latine, sebbene fosse di origine celtica, e se da queste ultime talora fu necessariamente penetrato, solo ne accettò elementi parziali e non armoniose unità. Così per il Cristianesimo e per l'arte: quello, sebbene irradiatovi dall'Italia, dove la nuova religione non era che un insegnamento filosofico adattato alla coscienza immutabilmente pagana, fu ombra, tristezza, disciplina; l'arte vi offrono il modo di sperimentare la psicologia da me accennata.

Solo lo stile romanico sembra svilupparsi qui sul posto dall'eredità romana. Esso era bene in armonia con un popolo per cui la nuova religione fu subito pensosa preoccupazione della vita futura

« MOSELBRÜCKE » (IL PONTE SULLA MOSELLA, SU PILONI ROMANI).

si mantenne fredda, sterile, senz'ali. Nessun genio creatore sorse in questa contrada fiorente di vigneti, canora d'un gran fiume, esaltata dallo splendore imperiale, stimolata dall'esempio romano: il dominio romano e quello religioso vi diffusero il senso dell'obbedienza e del rispetto alla autorità e il popolo disposto bene l'accolse mantenendosi durante il suo svolgimento storico in uno stato di lenta ricezione.

Le grandi mutazioni ed i grandi movimenti dell'arte cominciati col Cristianesimo e che giungono a questa città come ondate d'un mare più lontano e rinunzia totale di felicità terrena; con la « Sancta Civitas », le cui leggende cristiane invadono il tempo imperiale e pagano, le tessono legami col Sepolcro di Cristo ed alimentano la fede cieca, favorendo la nascita dei santi, l'affollamento dei proseliti, l'adorazione dei simboli, l'elevazione di edifici sacri.

Simeone, si chiude a farsi macro e santo nella Porta Nigra, in tempi oscuri, e nel sec. XI in essa vengono sistemate due chiese sovrapposte. L'abside è del secolo successivo, coronata d'una galleria che offre essa sola una suggestiva copia di pro-

blemi e di rarità architettoniche e decorative. E come la fortezza diventa un tempio, così un edificio romano, supposto essere di S. Elena madre di Costantino il Grande, si muta in tempio di

al X sec., come sembrano dimostrare gli strati di matloni e di pietre alternati, secondo l'uso romano, preziosa costruzione anche per il singolare duplice accoppiamento delle finestre.

« FRANKENTURM » (LA TORRE DEI FRANCHI).

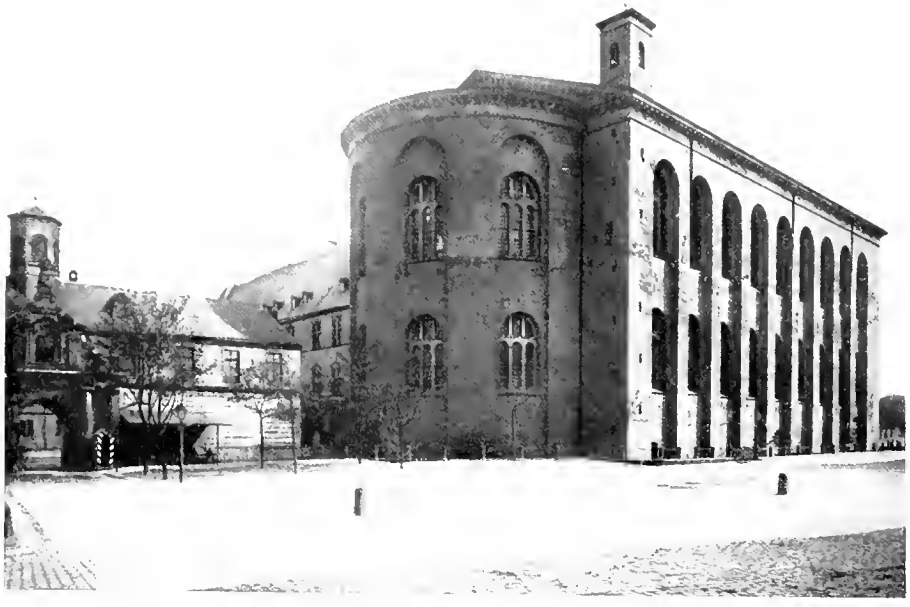
S. Pietro, nella Cattedrale d'oggi, ch'ebbe nel XII secolo la facciata attuale, una delle più rudi armonie che lo stile romanico abbia prodotto.

Di questa epoca, Treveri possiede il più antico edificio della Germania ad uso di abitazione: la *Frankenturm* (Torre dei Franchi), anteriore forse

Benchè la città abbia già acquistato una nuova importanza sotto il dominio temporale degli arcivescovi, benchè il romanico sia lo stile nazionale, tuttavia non sorgono opere di grande bellezza, che segnino uno sviluppo nella concezione dell'arte, come la cattedrale di Worms, S. Michele di Lucca,

« ROTHESHAUS » (LA CASA ROSSA).

GRUPPO DI VECCHIE CASE NELLA WEBERBACHSTRASSE.



LA BASILICA DI COSTANTINO.

IL DUOMO E LA « LIEBFRAUENKIRCHE ».

o St. Étienne di Caen. E intanto questo stile vi si indugia fino al XIII sec. quando già lo stile gotico ha dato le magnifiche creazioni di Reims, Chartres, Parigi.

La *Liebfrauenkirche* è considerata la perla gotica della Germania. Senza presentare ardite proporzioni e laboriose ricchezze decorative, costituisce un organismo completo ed armonioso, una unità pregevole.

È il primo edifizio gotico completo apparso in Germania.

Questo stile ha lasciato numerose traccie elementari in altre chiese e specialmente in edifici profani: notevole è sulla piazza del mercato la *Casa Rossa*, la più conosciuta e popolare casa della città, un tempo Casino dei Senatori, che ricorda le più antiche costruzioni private, in forma di torre merlata e terminante in un tetto straordinariamente acuto. Decorano la facciata rossa le statue dei patroni della città e dei membri delle corporazioni.

PORTA MAGGIORE DELLA « LIEBFRAUENKIRCHE »

« PETRUSBRUNNEN » (LA FONTANA DI S. PIETRO).

LA FONTANA DI S. GIORGIO.

Grande è il numero delle case che portano i segni di questo stile che viene applicato fino al 1600. Il Rinascimento luminoso e pagano doveva troppa ombra, troppa umidità. In qualche angolo di chiesa, è vero, fiorì per mano tedesca qualche lodevole monumento funebre, ma sotto il cielo

LA CHIESA DI S. PAOLINO.

sembrare tentatore e dannatore in questa santa città, che alle minaccie vane della Riforma risponde ostentando per la prima volta a migliaia e migliaia di pellegrini la *Sacra tunica di Gesù Cristo*. La grande aria serena spirante dalle contrade d'Italia, portando seco il polline della redenzione intellettuale, non trovò buon terreno ove depositarli: aperto non spuntò che una fontana carica di figurazioni sacre, ma tuttavia snella ed elegante: la *Petrusbrunnen* (Fontana di S. Pietro), lavoro non sicuramente originale, ma forse dedotto dalla *Fontana della Virtù* di Hoffmann in Nürnberg. Altre traccie del Rinascimento mostrano già le minaccie e le offese del Barocco, verso il quale si affrettò

l gusto comune, e che non lasciò che opere de-corative sebbene del carattere più fresco e più genuino.

Più largamente inteso e sfruttato fu il *Rococò* o Luigi XV, l'arte della Pompadour, del Watteau, del Boucher.

Fu il Principe Elettore Franz Georg, conte di Schönborn (1727-56), che ammise questo stile frivolo, elegante, raffinato, meno nocivo per la salute dell'anima che il Rinascimento. Non si trattava che di una moda passeggiera, non già di una espressione profondamente ed eternamente umana, del rifiorimento del mondo pagano. Una singolarissima chiesa sorse, quella di S. Paolino, con una facciata inverosimilmente snella e stretta, piena di slancio e di significato.

In onore del fondatore fu eretta nel 1750 la fontana di S. Giorgio, in perfetto stile Luigi XV, ove quattro figure simboliche rappresentano le stagioni, e in alto domina il santo uccisor del drago. Appartiene a questo periodo la decorazione

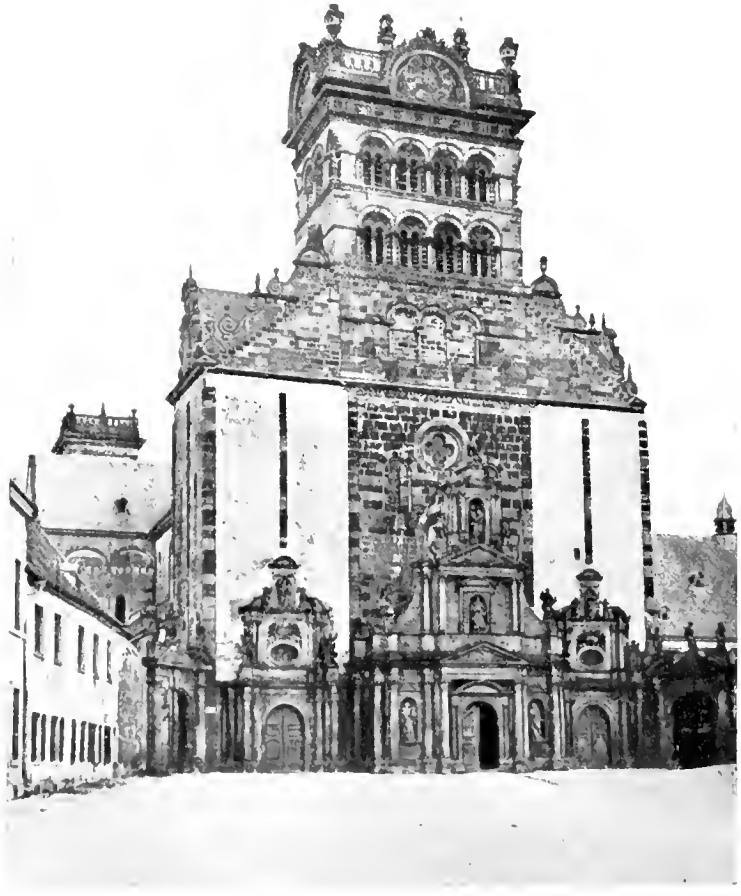
DECORAZIONI BAROCCHE NELL'INTERNO DELLA « PORTA NIGRA ».

IL MUSEO PROVINCIALE.

dell'entrata principale del palazzo del Principe Elettore costruito nel 1614 e successivamente reso sempre più lussuoso e magnifico.

Infine anche quest'epoca volle lasciare le sue traccie nella Porta Nigra, internamente, all'entrata

niere, si raccoglie ancor più intorno alla propria anima pensosa e contemplativa e degli ultimi grandi stili poco accetta e poco rivela. Fra rari esempi, è da notare il coronamento *Empire* andato a collocarsi nella torre d'una chiesa d'antica origine.



LA CHIESA DI S. MATTIA.

della chiesa inferiore, in fregi e in medaglioni consacrati a Padri della Chiesa, a vescovi e papi.

Nel 1786 l'ultimo Elettore abbandona Treveri per Coblenza, e la città privata del prestigio principesco, che pur le era stato d'impulso a compiere i lenti movimenti ricettori, che le permisero di non chiudersi totalmente alle inspirazioni d'arte stra-

Nè la secolarizzazione dell'arcivescovado solleva lo spirito del popolo, che anzi entrando pochi anni più tardi a far parte della Russia ferrea e conservativa mantiene e rafforza le proprie tendenze e quando più tardi vorrà fare nuove costruzioni, s'inspirerà allo stile romanico, o costruendo attualmente il nuovo ponte, ripeterà l'esempio romano.

TREVERI — PANORAMA

Il Rinascimento, tedesco, riappare nell'edificio del Museo Provinciale, la cui esistenza e la cui ricchezza è legata al nome del prof. Felix Hettner, archeologo insigne, e indagatore incomparabile, che seppe risvegliare nei dirigenti e nel pubblico l'attenzione e l'amore per la larga eredità romana e dette impulso in tutta la Germania agli scavi sistematici nell'estremo territorio e ai confini nordici di quel mondiale dominio.

Alla signora Hettner, vedova dell'illustre professore, è per me doveroso render grazie per l'aiuto dato ai miei studi e per l'ospitalità largamente offertami nella sua magnifica villa, ov'ella passa gli anni della solitudine, venerando la memoria del suo Compagno per cui ella fu ammiratrice e cooperatrice, e ricordando dei lunghi viaggi fatti all'estero specialmente l'Italia, di cui è ardente entusiasta, parla l'idioma e conosce ogni bellezza d'arte antica e moderna.

* * *

Ad uno dei più illustri Elettori, Balduino arcivescovo, eresse la città moderna una fontana di severa eleganza vicino alla stazione, così che si offre subito agli occhi dei visitatori.

Poichè visse ed operò in tempi ancora danteschi — nacque nel 1307 e fu fratello di Enrico VII di Lussemburgo — alla base del monumento è, in rilievo, il profilo dell'Alighieri.

E la voce perenne dell'acqua sembra ripetere, ammonendo, le parole del primo Vicario:

> Non fu nostra intenzion...
> ... ch'io fossi figura di sigillo.

Questo articolo, accennando alla storia dell'arte in Treveri, vorrebbe anche risvegliare l'attenzione dei nostri studiosi e dotti in materia artistica verso questa città singolare che offre innumerevoli argomenti d'esame e numerosi problemi da risolvere.

Problema essenziale è quello della determinazione del fenomeno artistico in una terra aperta di confine fra civiltà, fra religioni diverse.

PARTICOLARE DELLA FONTANA DI BALDUINO.

I rapporti fra una speciale concezione del Cristianesimo e la vita come agenti sul sentimento religioso inspiratore delle opere d'arte, danno materia per indagini psicologiche di somma importanza, specialmente in questa città cui non mancò grandezza di tradizioni e potenza politica.

Ma più ancora vorrei richiamare l'intelligenza, la tenacia, la scienza dei nostri archeologi su questa contrada anticamente romana, sulla quale si svolse parte della storia e dell'agonia imperiale.

I tedeschi percorrono e frugano la nostra Italia a cui sono estranei per razza e per cultura; ben potremo noi riandare sulle traccie dell'antica potenza, riacquistando almeno per virtù di scienza le terre che idealmente vorremmo conquistare con le armi, come un'eredità indegnamente abbandonata e dalla nuova coscienza nazionale ardentemente desiderata.

A. F. Pioppa.

STEMMA DI TREVERI

INDUSTRIE MODERNE:

IL DETERIORAMENTO DELLE COSTRUZIONI IN ACCIAIO ED I MEZZI PER DIFENDERLE DALLA CORROSIONE.

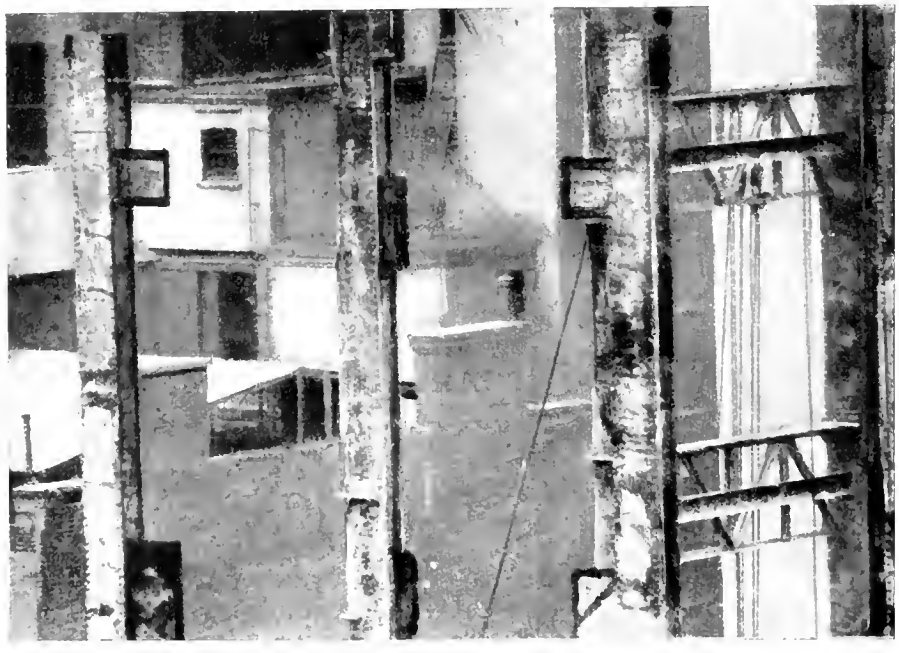
LA civiltà moderna — dal Rinascimento in poi — ha fatto oggetto di studio gli avanzi di altre civiltà che l'avevano preceduta: se questo studio ebbe per cagione più generale quella sana curiosità che è stata una delle spinte più feconde d'ogni indagine scientifica, ebbe in parte anche un motivo d'ordine più pratico: nell'esame delle costruzioni rimaste a testimonio di civiltà scomparse si è cercata la ragione di quella loro resistenza ai molteplici agenti di distruzione, per trarne norme costruttive e presagi di durata per le nuove costruzioni. Se il XVII ed il XVIII secolo apportarono scarso contributo a queste ricerche, condotte dal capriccio di qualche personaggio o dall'intento di profittare di quegli avanzi per nuovi scopi, deformandoli e trasformandoli in mille guise, il secolo ora trascorso ha iniziato lo studio sistematico delle antiche costruzioni con intento di coltura, per chiamarle a testimoniare sulla vita d'altri tempi, circondandole di cure attente e, per così dire, rispettose. Lo scopo pratico di trarre consigli da quegli avanzi è venuto ora a mancare per la profonda trasformazione che è avvenuta nelle moderne forme costruttive e nei materiali affatto nuovi di cui si compongono.

IL GRAN PONTE IN ACCIAIO SUL FIRTH OF FORTH IN ISCOZIA.

Una delle maggiori rivoluzioni nell'arte del costruire si è verificata appunto nello scorso secolo, quando l'ingegneria moderna, profittando dei progressi della metallurgia, introdusse su scala sempre più vasta l'uso dei materiali metallici nelle costruzioni. Il ferro, che dapprima serviva solo a tener legati insieme altri materiali, venne adoperato per singoli elementi costruttivi od anche sostituito interamente a quelli, come ad esempio nelle travate e talora anche nelle pile dei ponti e viadotti. Si presentò dapprima sotto due forme: il ferro fuso o, come suol dirsi, la *ghisa* per gli elementi costruttivi soggetti a compressione, quali ad esempio le colonne — ed il ferro dolce negli elementi soggetti a sforzi di tensione; ma più di recente trovò larga diffusione l'uso dell'acciaio o, a dir meglio, degli acciai, diversa essendo la composizione di questo materiale così prezioso per il costruttore moderno. È noto che col nome generico di acciaio si comprendono materiali di ferro meno carburato della ghisa, più carburato del ferro dolce, che partecipano quindi in misura maggiore o minore delle qualità di quella — fusibilità, resistenza alla compressione — o di questo — malleabilità, resistenza alla tensione —. Le diverse qualità di acciaio, dovute non solo alla maggiore o minore carburazione, ma ai processi di fabbricazione e lavorazione, alla tempra, alla differenza di struttura che ne derivano, ed all'aggiunta di piccole quantità di metalli speciali che valgono a modificarne la proprietà, qual il nichelio, il vanadio, il tungsteno ecc., sono pi particolarmente adatte agli svariatissimi usi ai qual è ora destinato questo materiale sovrano delle in dustrie meccaniche, che tende a diventarlo anch dell'arte costruttiva. Dagli Stati Uniti d'Americ va diffondendosi l'uso dell'acciaio nell'ossatur delle grandi fabbriche, come già aveva il predo minio nella costruzione dei ponti e delle granc tettoie.

Non è ancora trascorso un tempo bastante da primo impiego del ferro nelle costruzioni perch la grande selezione che viene esercitata dal tem sulle opere dell'uomo ci permetta di giudica della durata di queste costruzioni metalliche: a biamo però ora altri mezzi d'indagine che con stono nell'esame delle alterazioni di struttura c si verificano nei materiali metallici sottoposti a sforzi di varia natura, alle scosse od al tremit all'azione degli agenti atmosferici. Un nuovo ra di studi tecnici, la metallografia, che si occu di investigare, coll'aiuto di potenti microscopi, struttura intima dei materiali metallici, ha speci cura di quelle alterazioni: l'*Emporium* non mancato di darne notizia ai propri lettori.

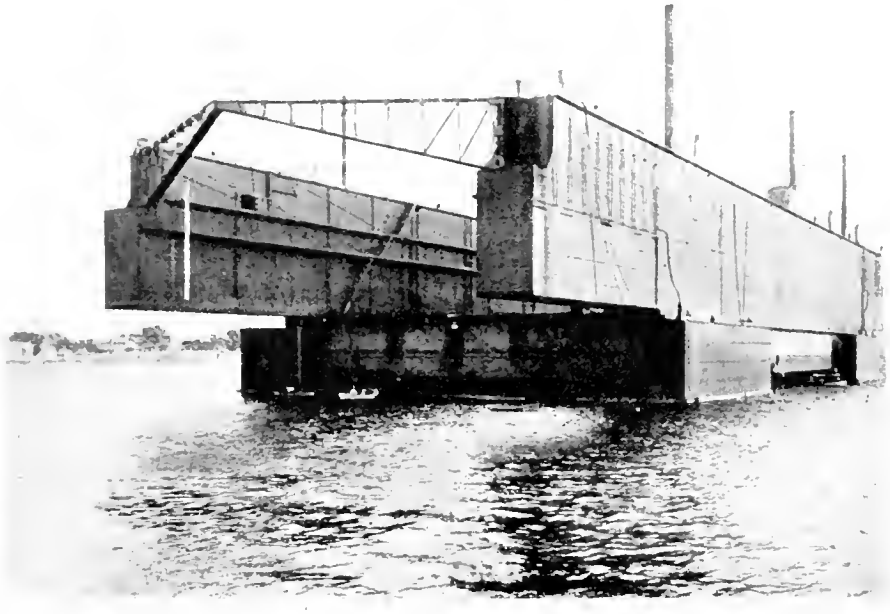
Un altro tipo di costruzione di grande avveni il calcestruzzo con armatura metallica, comu mente noto sotto il nome di cemento armato di uso ancor troppo recente, perchè si possa



ALCUNE COLONNE DI ACCIAIO DELL'EDIFICIO GILLENDER.
(Tutta la tinteggiatura è scomparsa e la protezione dell'acciaio era effettuata soltanto dal rivestimento in muratura di cemento)

ià avere dati sul deterioramento al quale può ndar soggetto col tempo sia nella parte metallica he nella parte cementizia.

Ma un altro campo vastissimo di applicazione ell'acciaio è ancor più soggetto a rapido deterioamento, quello delle costruzioni navali: oramai utte le navi constano di un'ossatura d'acciaio ricoperta da lamieroni pure d'acciaio, che per una ifesa contro le corrosioni dovute all'acqua salsa anno la dipintura rinnovata ad intervalli relativaente brevi. È vero che per le navi la durata non eve paragonarsi a quella di un edificio, ma deve zione in acciaio esposta all'umidità, eccettuato forse il rivestirla di cemento che sia riconosciuto effettivamente impermeabile. Se qualche disastrosa rovina di un edificio si manifesterà, dovuta alla corrosione della sua ossatura metallica — ciò che alcuni tecnici credono non sorta dai confini della probabilità —, la questione richiamerà quell'attenzione che ora non le è accordata in misura eguale alla sua importanza. È evidente che il pericolo è maggiore laddove, come nei grandi centri degli Stati Uniti Nordamericani, sono frequenti gli enormi edifici a gran numero di piani collo sche-



IL BACINO GALLEGGIANTE « DERWEY » DELLA MARINA MILITARE DEGLI STATI UNITI, SOLLEVATO DA PONTONI PER POTER RIPARARE LE CORROSIONI DEL FONDO.

rò essere tale da permettere coi frutti l'ammormento del capitale investito, riducendolo a quanto può ricavare dalla demolizione.

In tutti i casi è di grande importanza lo studio i preservativi contro la corrosione ed ogni altra erazione dell'acciaio, mentre questa difesa è laata bene spesso all'empirismo. Non molti sono ecnici che si preoccupano seriamente della queone, i chimici che studiano il problema di prevativi specialmente adatti alle singole circostanze lle quali devono essere applicati, gli industriali e si occupano di produrli. Ancor oggi, ed in esi assai progrediti, degli eminenti tecnici diarano che non si conosce ancora un metodo valga a proteggere indefinitamente una costruletro d'acciaio; ciò non toglie che la questione possa interessare, sebbene in minor misura, anche gli altri paesi.

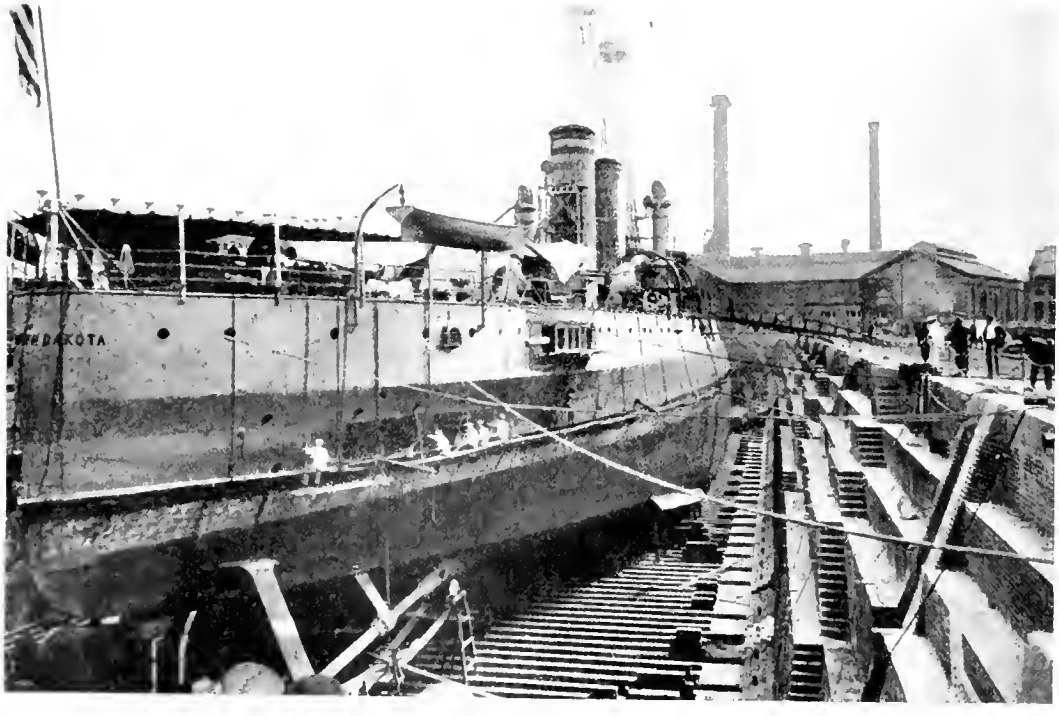
Nel 1910 venne demolito uno di questi grandi edifici (Gillender), la costruzione del quale datava solo da quattordici anni, e si potè esaminare l'effetto della corrosione sull'ossatura metallica. Le colonne erano incassate entro la muratura di laterizi e protette da uno strato di cemento, che teneva lontana l'umidità, all'infuori di alcuni posti. Tutta la dipintura protettiva, che era stata applicata quando l'edificio era stato eretto, era scomparsa ed il solo strato di cemento aveva esercitato una vera protezione: ma nei posti dove l'umidità aveva potuto penetrare, la corrosione si era mani-

festata. Si noti che era un edificio fabbricato con la più gran cura e che tutte le prescrizioni erano state rigidamente osservate; si può pensare quali saranno le condizioni in cui verranno a trovarsi costruzioni meno accurate.

Sono più noti gli effetti e le conseguenze della corrosione delle strutture d'acciaio esposte all'acqua salsa: non solo si richiede un continuo lavoro di ripulitura delle superfici e di applicazione di materiali preservativi, ma si devono anche rinnovare porzioni della struttura corrosa malgrado tutti i preservativi. Lo sgocciolamento di acqua salata dai carri refrigeranti corrode rapidamente le parti di ponti in acciaio che vi sono esposte. Si è trovato che una dipintura all'olio cotto di semi di lino dura non più di tre mesi in tali condizioni. Delle travature di ponti metallici, malgrado la pulitura e ridipintura annuale, sono state corrose fino ad un quarto del loro spessore. Il gran ponte sul Firth of Forth, che è esposto alle brume ad alla umidità salsa del Mare del Nord, richiede l'opera continua di non meno d'una quarantina d'uomini per tenere le superfici pulite da corrosione e coperte di pittura.

L'acqua marina, per le sostanze che tiene in soluzione, è un agente corrosivo molto forte e nello stesso tempo agisce come disgregante sulla maggior parte delle pitture, tra gli elementi delle quali si stabilisce, per mezzo dell'umidità, l'azione elettrolitica, causa della corrosione.

Nei bacini di carenaggio galleggianti di acciaio la corrosione si manifesta forse ancor più marcatamente che nelle navi, per il fatto delle alternative di immersione ed emersione di grandi superfici; il costo di manutenzione viene ad esserne di tanto aggravato da rendere assai dubbia la convenienza di questi bacini galleggianti in acciaio, che sarebbe senza di ciò indiscutibile; infatti di recente si è costruito in legno un grande bacino galleggiante per il porto di New-York. Una fotografia mostra un importante bacino galleggiante in acciaio, appartenente alla marina militare degli Stati Uniti e stazionato ad Olongapo nelle isole Filippine: in questo caso le condizioni erano aggravate dal clima, dacchè l'azione corrosiva viene esercitata maggiormente sulle superfici esposte al sole; specialmente nei serbatoi di zavorra si ebbero temperature di ben 46°. Non è stato possibile trovare una pittura che durasse anche pochi anni e si dovette impiegare per molto tempo non meno di duecento ope-

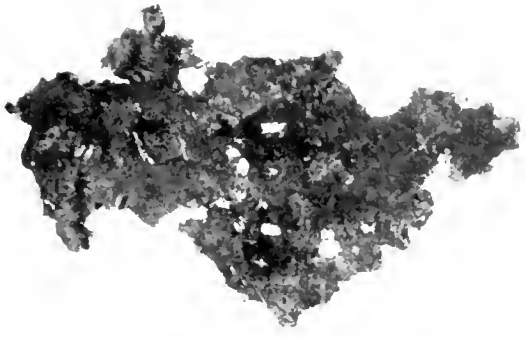


LA CORAZZATA « NORTH DAKOTA » NEL BACINO DI CARENAGGIO DELL'ARSENALE DI BROOKLYN.

rai a raschiare e ridipingere le pareti, un lavoro che appena terminato si deve riprendere. La facilità alla corrosione si manifestò specialmente: a) nelle superfici esterne alternativamente sommerse nell'acqua salata od esposte all'aria ed alla luce solare, ma non soggette a logoramento per azioni meccaniche (*), come le superfici delle pareti laterali; b) nelle superfici esterne alternativamente sommerse ed emerse, ma anche assoggettate a logoramento e ad abrasioni, come il ponte principale; c) nelle superfici interne alternativamente bagnate dall'acqua salsa, od esposte all'aria, ma non alla luce solare e non assoggettate a logoramenti, come i serbatoi da zavorra acquea: la temperatura vi era assai elevata, come si è detto, e per effetto della condensazione riusciva quasi impossibile di asciugare completamente le pareti prima di dipingerle. In queste circostanze è naturale che il vantaggio economico di un materiale preservativo non consista nel suo basso prezzo, ma nella sua durata.

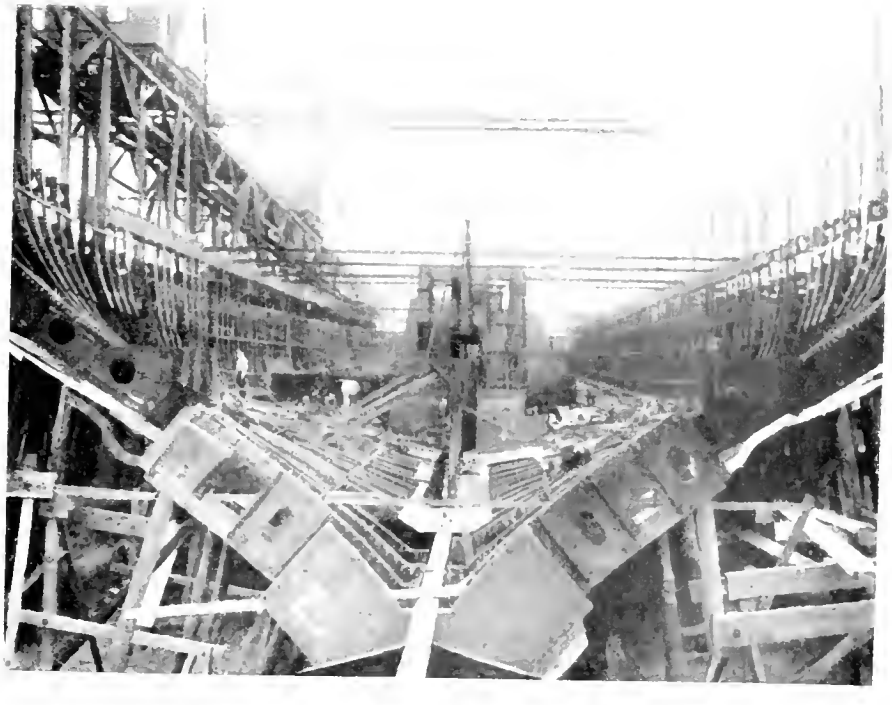
Le regole prescritte dal Lloyd's Register richiedono una visita ogni quattro anni per constatare se una nave può mantenere la sua classifica nel Registro. Al dodicesimo anno si deve togliere tutto quello che ricopre la struttura d'acciaio per poterla esaminare, tanto nell'intelaiatura che nei rivestimenti: al ventiquattresimo le piastre devono essere trapassate per accertare se lo spessore ne rimane sufficiente, eccetto nei posti dove si ha un rivestimento cementizio ben aderente. Poichè non si fa

(*) Una corrosione abbastanza rapida si produce nei carri ferroviari di acciaio, dove le pareti interne sono logorate da sfregamento, specie nel caso di carri da carbon fossile.



UN ESEMPIO CARATTERISTICO DI CORROSIONE.

Porzione di ponte stagno di una nave di circa 20 anni di età; si scoperse accidentalmente lo stato di questa lamiera di acciaio nel rinnovare la dipintura al lato che la copriva.

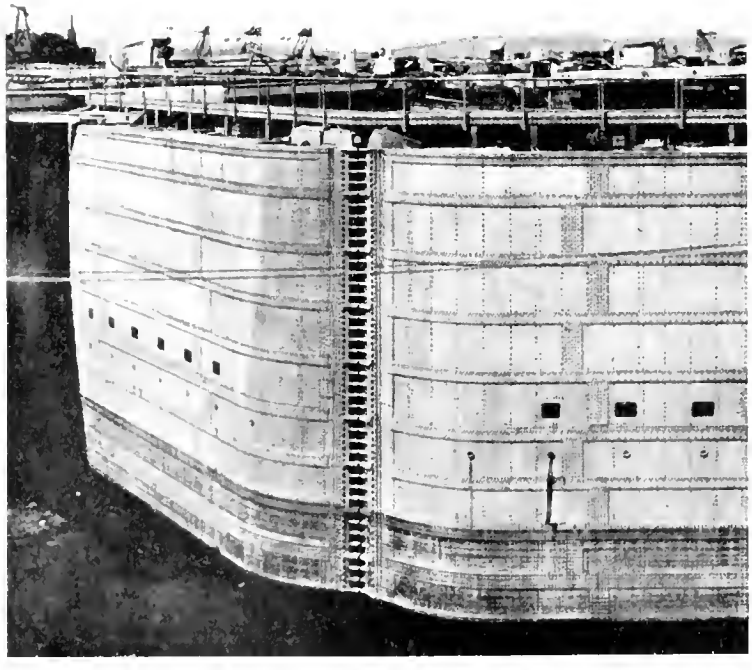


LA CORAZZATA «NEW YORK» NELLA PRIMA FASE DI COSTRUZIONE

cenno delle dipiniture, si può dedurne che il cemento è ritenuto l'unico preservativo stabile: ma nelle navi il suo impiego, fuorchè per i ponti o per le parti piatte delle stive, non è possibile per il suo peso.

E' da notarsi che generalmente sono le parti interne delle navi d'acciaio quelle che soffrono maggiormente della corrosione, probabilmente perchè la chiglia viene ripulita di frequente dalle incrostazioni di organismi marini e la parte esterna si spendono annualmente, in colori e vernici, più di 75000 lire, senza calcolare il lavoro di applicazione. Non occorre dire che maggiori esigenze si hanno nei piroscafi di lusso.

Nella grandiosa opera del Canale di Panama una questione assai importante è quella di adatti mezzi preservativi per le grandi porte dei sostegni e loro accessori. Devono essere esposti all'azione o dell'acqua salsa o di acqua dolce che trasporta con sè gran copia di avanzi vegetali, a temperatura re-



PORTE DI UN SOSTEGNO DEL CANALE DI PANAMA.

viene pure sovente ridipinta per ragioni di apparenza. Le pareti delle carboniere sono particolarmente soggette a corrosione per effetto del carbon fossile umido e che spesso contiene solfo: le stive da zavorra sono soggette alternativamente all'azione dell'acqua salata e dell'aria; i doppi fondi nei locali delle caldaie e delle macchine sono esposti all'umidità per condensazione e trapelamento.

Sulle navi da guerra la necessità di mantenere una maggior nettezza in confronto delle navi da trasporto richiede una più sollecita rinnovazione delle dipinture, così che si è calcolato che per una moderna corazzata della flotta degli Stati Uniti

lativamente elevata ed a velocità spesso rilevante; inoltre non saranno accessibili per ispezioni o riparazioni che a lunghi intervalli. Le porte che rappresentano oltre 60000 tonnellate d'acciaio con superfici esterne di oltre 90000 metri quadrati, devono avere parti sempre immerse, altre alternativamente immerse ed esposte all'aria, altre ancora sempre esposte all'aria. Le superfici interne di queste porte devono essere soggette all'umidità derivante dalla condensazione e dal trapelamento, a temperature elevate: queste pareti interne, di una superficie complessiva di 270000 metri quadrati, saranno difficilmente accessibili. Si ebbe la mag-

gior cura nella scelta dei materiali più adatti per la dipintura delle varie parti, ma solo il tempo potrà dare giudizio della loro efficacia.

L'Associazione americana per le prove dei materiali ha stabilito in questi anni delle esperienze di confronto per determinare il valore relativo dei diversi materiali protettivi: se non si ebbero dei risultati veramente decisivi, si sono raccolti dei dati importanti. I materiali sperimentati offrivano un gran numero di svariate combinazioni: in genere offrono certo molti vantaggi, benchè probabilmente non siano perfettamente impermeabili: devono essere composti con vera coscienza e grande cura perchè abbiano soddisfacente durata.

Finalmente nella terza classe si hanno vernici, resine, lacche che offrono un largo campo alle ricerche. E' importante la scelta dei colori da usare colle vernici gommose che possono avere un'azione favorevole come una deleteria. La pittura anticorrosiva usata dal Dipartimento Navale degli Stati

INTERNO DELLA CORAZZATA « MAINE » CHE RIMASE SOMMERSA QUASI QUATTORDICI ANNI NEL PORTO DELL'AVANA
(La dipintura a l olio è scomparsa e la co rosione si è largamente estesa)

non fecero buona prova i colori preparati coll'olio di semi di lino, l'uso del quale è pur tanto diffuso. La miglior protezione delle costruzioni d'acciaio dall'effetto corrosivo dell'umidità si potrebbe avere: 1° coi bitumi, 2° coi cementi, 3° colle vernici preparate con gomma.

La prima classe abbraccia tutti i preparati con bitume o con catrame di carbon fossile: molti di essi devono essere fusi ed applicati a caldo; alcuni non resistono se esposti alla luce del sole ed all'aria aperta.

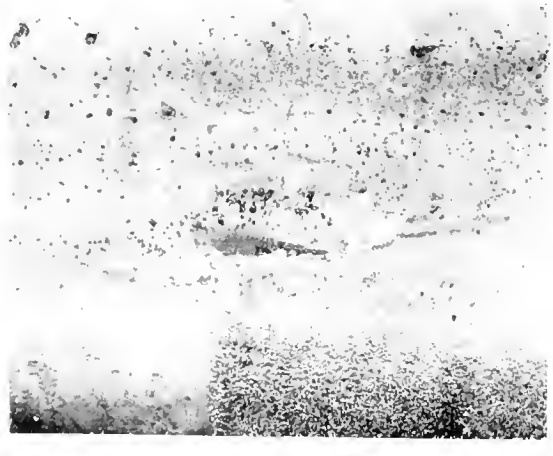
La seconda classe comprende tutti quei preparati che hanno il cemento come ingrediente principale; Uniti per le chiglie di tutte le navi della flotta consiste in una vernice di gomma lacca con aggiunta di piccole percentuali di trementina e di olio di resina di pino; il colore consta di bianco di zinco e zinco metallico in polvere. Pare che tra lo zinco e la gomma lacca abbia luogo un'importante reazione, della quale però non conosciamo chiaramente nè la natura nè gli effetti. Nelle pitture a vernice hanno fatto buona prova diversi saponi metallici, come resinati, linoleati ecc. Sono insolubili nell'acqua e quando sieno incorporati alla vernice sciogliendoli in alcool o in petrolio, accrescono assai la resistenza della pittura all'idrolisi.

Diremo da ultimo di un altro ordine di ricerche che assai probabilmente involge le migliori promesse per una futura soluzione definitiva del problema: si tratta di trovare una composizione tale che i suoi ingredienti si combinino e si incorporino colla superficie dell'acciaio, formando una composizione chimica che resista alla corrosione e protegga l'acciaio sottostante. Qualche cosa di simile pare avvenga coll'applicazione di materiale cementizio, formandosi in contatto dell'acciaio del ferrato di calcio: questa combinazione, che può essere considerata come una corrosione essa stessa, viene probabilmente ritardata dall'olio che si usa nell'applicazione del cemento per prevenire l'ordinaria azione corrosiva: l'eliminazione dell'olio potrebbe essere quindi desiderabile a tale intento. Un altro caso consimile si verifica colla vernice anticorrosiva applicata alle navi degli Stati Uniti, della quale si è detto più sopra: appena applicata ed esposta all'umidità, cambia colore ed assume l'aspetto della ruggine ordinaria. Tuttavia la corrosione è arrestata dopo quest'azione preliminare e sembra che la pittura siasi incorporata colla superficie dell'acciaio: l'azione stessa non è ben nota, ma sembra sia accelerata dagli ingredienti della pittura e specialmente dall'alcool nel quale è disciolta la gomma lacca. Per dare i migliori risultati, questa pittura anticorrosiva deve essere sommersa in acqua.

Non vi è una distinzione netta tra le pitture che semplicemente aderiscono alla superficie dell'acciaio e quelle che si combinano collo stesso, ma vi sono molti stadi intermedi: in linea generale, per le prime, è condizione essenziale di durata una perfetta impermeabilità, condizione favorevole, ma non necessaria per le seconde.

Possiamo contare su di una lunga durata di queste costruzioni in acciaio che formano una caratteristica dell'epoca nostra? È assai dubbio: e del rimanente è nel carattere stesso dell'epoca un continuo tramutarsi, un adattamento a circostanze ed a scopi che vanno sempre trasformandosi, così che un edificio monumentale moderno, destinato ad attraversare i secoli, come il monumento a Vittorio Emanuele II in Roma, sembra quasi un anacronismo. L'edificio moderno deve durare finchè è richiesto in quella forma dalla sussistenza del preciso scopo per il quale è stato studiato e costrutto.

R. R.



FONDO DI UNA NAVE CARBONIERA A SECCO IN BACINO.

Si può calcolare la differenza di efficacia fra due diverse colture e l'opportunità per impedire le nuove formazioni delle cellule.

A. GYSWYT - PESCIOLINI

(Fot. Dall'Armi).

L'ESPOSIZIONE FEMMINILE INTERNAZIONALE E LA MOSTRA DEGLI « AMICI DELL'ARTE ».

ABBIAMO di proposito ritardato un poco la nostra relazione sulla Seconda Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti, testè chiusasi a Torino, per seguirne meglio le vicende, tanto che torna a noi oggi doppiamente gradito il registrarne il successo.

Non sono nuove, è vero, queste esposizioni per signore sole, ma, quest'ultima inauguratasi a Torino nel gran Palazzo del Giornale, ricordo della Mostra del 1911 — risalita alle origini e alle vette della liberazione — mostrò di avere a sè quel tanto di caratteristico, di vivo, di fresco, da interessare particolarmente i buongustai, distinguendosi tra le mostre congeneri.

Intanto, l'affermare che esista proprio una pittura femminile sarebbe un fuor di luogo; d'altra parte, sarebbe ingiusto il contendere alla donna le vie dell'arte.

Accanto alle Duse, alle Serao, alle Negri, alle Deledda, nei campi delle arti figurative, oltre il teatro, la poesia pura e la letteratura, noi salutiamo oggi volentieri le artiste pittrici e scultrici, le Ciardi, ad esempio, le Alciati, le Fragiacomo, per limitarci a nominare qualcuna delle pittrici nostre più in vista... Se l'affermazione assoluta non può essere di oggi, sarà di domani, ma sarà. Vedrete. Io non faccio del femminismo a buon mercato, al contrario. Constato un fatto presente e che può essere in divenire. Ecco tutto.

Emma Ciardi — diciamolo subito — eccelle in

CONTESSA DI FIANDRA - ACQUAFORTE.

questa esposizione, e la sua mostra individuale vi è ammiratissima.

Ecco un'artista di razza! Quanta poesia nostalgica nelle sue tele! Ogni pennellata è come un palpito d'anima, come una musica che di tra il fogliame, tra il mormure dell'acqua, vi giunge di lontano, lentissimamente.

C'è la tradizione e la scuola nella pittura di Emma Ciardi. Come dimenticare i suoi studi dal vero a Venezia? Come non ammirare le sue ville settecentesche del Veneto e della Lucchesia?

N'ente tenuità vaporose nelle sue tele, ma la pennellata serrata, sobria, sicura, la vibrazione, il palpito, la vita, il canto...

Diversa dalla Ciardi, ma non meno degna di lode, appare in questa esposizione Evangelina Alciati che, come la Ciardi, ha una mostra individuale di quindici quadri, quasi tutti ritratti. I ritratti della pittrice torinese, già allieva del Grosso, sono opere di rara finezza.

Temperamento meditativo, l'Alciati va oltre il disegno delle fattezze somatiche, tanto che il « suo » ritratto si può dire la riproduzione di un vero stato d'animo...

Ecco Antonietta Fragiacomo, sorella di Pietro Fragiacomo, che ci mostra ancora la sua nobile preparazione nella tela che s'intitola: « Partenza per la pesca », ricca di dolce poesia!

E come potrebbero tacersi, poichè siamo tra le venete, i nomi della Vinca, della Ravà, della Molinari? Altrettante promesse.

E. MENSHAUSEN LABRIOLA - MADRE E FIGLIA ALLA FINESTRA.

(Fot. Dall'Armi).

La via è segnata, ma l'importante è rinnovarsi. Oltre a mille opere radunò la Mostra di Torino, compresi i lavori di miniatura e di arte applicata, talune ottime, come espressione di pensiero, sicurezza di tecnica, palpito d'anima, aspirazione ideale. Ammirata, tra l'altro, una mostra postuma della Contessa di Fiandra, madre del Re del Belgio Quale scultrice, nella sezione inglese, figurò degnamente la signora Scott, vedova dell'esploratore eroicamente caduto al Polo.

Duegentoventitre opere furono disposte nella sezione italiana e ricche assai sono le sezioni estere, la francese, che s'onora dei nomi della Besnard,

EMMA CIARLI: ARCHITETTURA VERDE

(Fot. Dall'Armi)

L. CROTTI: CANALE A CHIOGGIA.

(Fot. Dall'Armi).

ADELAIDE TRASSATI-AMELIA - LA VERSILIANA.

(Fot. Da P'Armi).

ADELAIDE TRASSATI-AMELIA: L'OMBRA SALE.

Fot. Da P'Armi).

M. HUVONA: RAGAZZA CHE LEGGE.
(Fot. Dall'Armi).

A. CARUGATI: RITRATTO.
(Fot. Dall'Armi).

J. TREVES CASSINI: IMPRESSIONE.
(Fot. Dall'Armi).

A. CESSO: RITRATTO.
(Fot. Dall'Armi).

della Dufau, della Carrière; l'inglese, dove espongono la Hyde, la Rea, la Sargant, la Lister; la belga, l'austriaca, l'ungherese, l'olandese, la serba.

Un complesso interessantissimo di circa 160 opere ebbe a presentare la Germania, distinta nei due comitati organizzatori di Berlino e di Monaco.

Ottime promesse, tra le pittrici italiane. Di Roma, si distinsero specialmente la Magliocchetti, la Pogliani, scultrice, il cui bassorilievo *In morte di un eroe* piacque assai; la Besso, la Sindici, la Cappelli Dragonetti. Ricordiamo, tra le fiorentine, l'Orlandini, la Chiarugi, la Pandolfini; tra le milanesi, la scultrice Arpisani, la Biancardi, la Martignoni, specialista in lavori di arte applicata, la Valentini Sala, la Casalbore, la Grassi, la Zappa; la Franco e la Cacace, di Napoli; le genovesi Baghino e Zandrino; le bolognesi Cavalieri, Ruisini, Rasponi.

Tutta la sezione italiana fu ordinata dalla pittrice torinese Emilia Ferrettini-Rossotti, che espose parecchie buone tele di vario genere. Tra le piemontesi e torinesi, noto specialmente la Frassati-Ametis, che ha due tele: *L'ombra sale* e *La Versiliana*, degne di vera lode; la Rosy Sacerdote, che in quattro grandi tele, e particolarmente nella delicata *Primavera tra i pini* e in *Novembre*, rivela una nota personale, ricca di sentimento; la Di Bricherasio, la Treves Cassin, la Farello, la Bardelli, Ida Sacerdote, la Gilardi, la Delleani, ecc.

E chiediamo venia alle dimenticate.

Del resto, senza indugiarci troppo a considerare questa o quella opera, preferiamo constatare, riferendoci all'Italia — dopo un esame diligente della Mostra —, come oggi il dilettantismo sia fieramente combattuto anche nelle gare artistiche femminili — nelle esposizioni per signore sole, come direbbe Ugo Ojetti — destinate invece a dimostrare quanto tesoro di audacia, di buona originalità, di studii, di tentativi gustosi possa accumularsi in una mostra d'arte, che tende ad essere in particolar modo una espressione di vita intima, attraverso una bella varietà di forme esteriori.

ROSY SACERDOTE - NOVEMBRE.

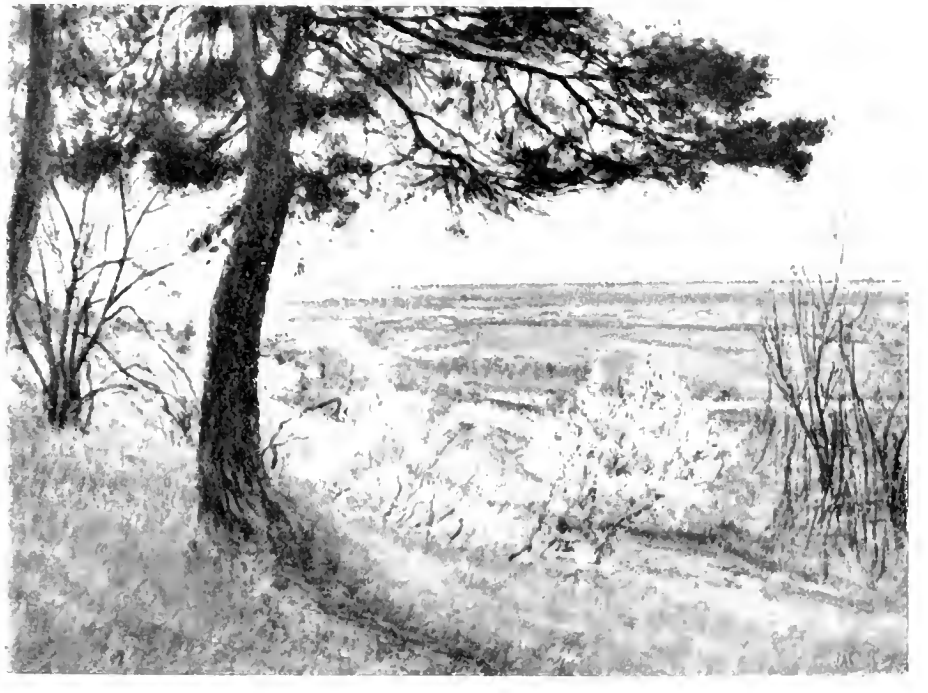
(Fot. Dall'Armi).

L'Italia nostra, anche nel mondo muliebre, vibra di aspirazioni e di energie, ed è bello che questo fervor d'opera — aspirazione costante all'ideale — si manifesti del pari nel regno dell'arte, di quell'arte che deve essere sopratutto un più di vita.

Per questo noi dobbiamo salutare con gioia queste prime vittorie femminili, salutarle ed inco-

ROSY SACERDOTE - LA CASA E LA GLICINA.

(Fot. Dell'Arno).



ROSY SACERDOTE - PRIMAVERA FRA I PINI

(Fot. Dell'Arno).

raggiarle. La donna non cessa per questo di esser regina e dea del sentimento. Nei regni della bellezza, noi la ritroveremo sempre.

* * *

Nè è qui tutto. La Mostra, come già sapete, è internazionale e le maggiori nazioni d'Europa vi sono rappresentate.

Ecco la Francia affermare la sua maturità, attraverso le opere tolte al Museo del Lussemburgo!

L. ALBERTINI - BRONZO.
(E. t. Dall'Armi).

Tra due egemonie sembrano lottare Inghilterra e Germania, quella di un'arte educata alla severità antica e quella di un irrompere baldanzoso di nuovi e discutibili ideali. A chi la palma della vittoria? Sarebbe difficile rispondere. L'arte si rinnova, come la vita. La via è segnata: sempre del nuovo, sempre del bello!

Klimt è il maestro indiscusso della pittura austriaca. A Torino sono numerose le pittrici viennesi, ma come negare che i fondi metallici delle lor tele, fioriti di tutta la flora di un segno orientale, le figure stilizzate, trasparenti, i contrasti cromatici, rivelano tutta la visibile influenza del maestro? La pittura femminile italiana, sotto questo aspetto, è assai più schietta.

E le fantasticherie del Belgio? E la semplicità onesta e rude talora della Norvegia e dell'Olanda?

La Mostra attuale specializza assai bene i caratteri d'arte, oltrechè nella pittura, anche nella scultura e nell'arte decorativa e applicata, delle varie nazioni e merita, per questo, speciale attenzione.

All'arte applicata, ad esempio, è riserbato un grande avvenire; più di un segno ce lo lascia credere.

Le scuole italiane di arte applicata hanno già fatto molta strada. Gioverà seguirle, aiutarle, non dimenticando mai che quel lavoro che s'aggiunge all'arte, è arte di per sè nella stessa praticità e verità della vita. E aggiungendo qualcosa alla verità si aggiunge, prima o poi, anche alla bellezza.

* * *

La precedenza alle signore era doverosa, in linea cavalleresca. Ora, diciamo brevemente della Mostra torinese degli « Amici dell'Arte », che quest'anno ebbe carattere prevalentemente decorativo.

Una Mostra riuscita, sotto ogni aspetto. Poche opere, ma buone: pastelli, bianco e nero, arte decorativa, incisioni, ecc. Artisti di valore, come il Bistolfi e il Calandra, hanno aderito all'invito degli organizzatori della piccola esposizione, sì che i buongustai poterono seguire con viva simpatia questo bel rinnovarsi della vita artistica torinese...

Ecco, attorno ai maggiori, il De Karolis, il magnifico decoratore, vero specialista, il Rubino, il Graziosi, il Chini, il Fantoni, il Maggi, il Ferro, il Bosia!

Nei bozzetti eseguiti per Ascoli Piceno, il De Karolis rivela anche una volta un sentimento della composizione, un'armonia del colore, una foga ed una nobiltà d'insieme veramente ammirabili.

Insuperabile nelle figurazioni di animali Renato Brozzi. Notevolissimo il fregio dello Zanelli, vincitore del bassorilievo *L'altare della patria* per il monumento a Vittorio Emanuele in Roma.

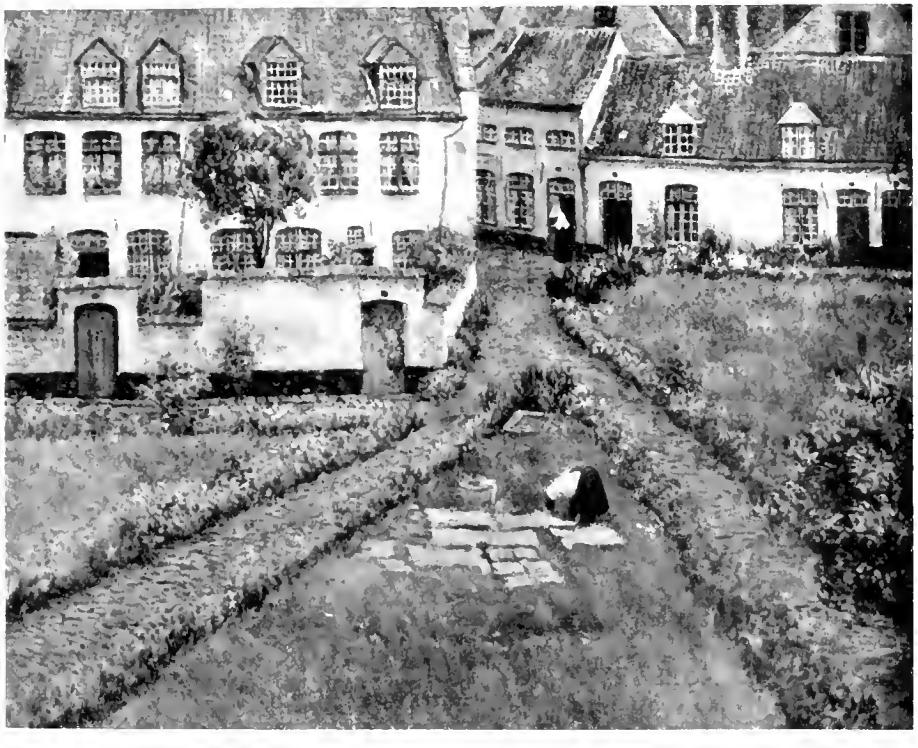
Aperta a tutte le scuole, questa XV Mostra degli « Amici dell'Arte » ha voluto essere sopratutto l'espressione di un'arte schietta, signorile, non bottegaia, ed è giusto il riconoscere come per la maggior parte delle opere esposte l'evento abbia coronato l'intento.

Una lode a tutti, dal Tavernier all'Ubertalli, dal Falchetti al Riva, dolenti che lo spazio ci costringa a brevità, poichè la più parte delle opere meriterebbe un commento.

Nei campi della scoltura, ad esempio, anzichè perseguire le solite vie ormai convenzionali, ab-

HILDE POLLAK KOLANYI. "VACANZE".

Fot. Dott. Arturo.



KELLY GIUSOLI HOPPE. « BEGUINAGE FLEURI ».

Fot. Dott. Arturo

biamo visto con soddisfazione giovani artisti ritornare alla tradizione italica, taluni intenti a rinnovare l'arte della medaglia e della placca, della coppa incisa e della targa. Buon segno.

Artista squisito, come sempre, nella decorazione di sale — serenità di forma, giusta tonalità nei legni e nei pannaggi — lo scultore Giacomo Cometti, maestro sottile nell'arte di « ambientare ».

ALFREDO VINARDI.

IN BIBLIOTECA.

Herrenzimmer – Verlag Alexander Koch, Darmstadt. — La collezione, iniziata dall'editore Alexander Koch per divulgare la nuova cultura della abitazione moderna, si è arricchita di questo secondo volume dedicato alle stanze maschili. Esse comprendono le stanze da lavoro, la biblioteca, le stanze per fumatori, le stanze per cacciatori, le sale da biliardo o da giuoco, l'ufficio privato, le sale da sedute. Il libro è costituito da un album di più che centocinquanta pagine di illustrazioni, che rappresentano fotograficamente la più moderna produzione inglese e tedesca nel genere di stanze maschili.

Gli architetti e decoratori inglesi di rado si abbandonano alla novità; essi amano seguire affettuosamente e modificare con rispetto la tradizione della loro decorazione settecentesca e del primo ottocento.

I tedeschi sono molto più novatori. Cercano di fondere la colorazione dell'estremo Oriente con il loro moderno schema architettonico, geometrico e rettilineo.

La pubblicazione ha il merito di accogliere in poche pagine quanto di meglio si può trovare in questo genere sparso in numerose riviste di architettura e di decorazione. E' evidente quindi quanto possa riuscire utile a coloro che devono o vogliono mantenersi al corrente del moderno movimento artistico decorativo. *l. o.*

EMILIO RONCATI — *Le voci nel deserto*, con prefazione di Francesco Pastonchi — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

DR. PAUL GARNAULT — *Les portraits de Michelange*, avec 20 portraits et 1 tableau — Paris, Fontemoing et C.ie, 1913.

FRANCESCO PASTONCHI — *Il pilota dorme* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

GUILLAUME APOLLINAIRE — *La Rome des Borgia:* ouvrage orné de huit illustrations hors texte — Paris, Bibliothèque des Curieux, 1913.

VINCENZO PICARDI — *Il banchetto di Lazzaro:* novelle – Roma, Bontempelli e Invernizzi, 1913.

GINO DAMERINI — *Per la Villa Nazionale di Stra:* relazione e voto della Società degli Amici dei Monumenti in Venezia, approvati nell'assemblea del 1° dicembre 1912 — Venezia, Tip. S. Marco, 1913.

PROF. GIUSEPPE RICCHIERI — *La Libia*, con illustrazioni, due carte geografiche in nero e due a colori — Milano, Federaz. Italiana delle Biblioteche Popolari, 1913.

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE? BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore ricostituente
1/1 fiala L. 4,50 ✱ 1/2 fiala L. 3,—
Farmacie Deposito Generale: 12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

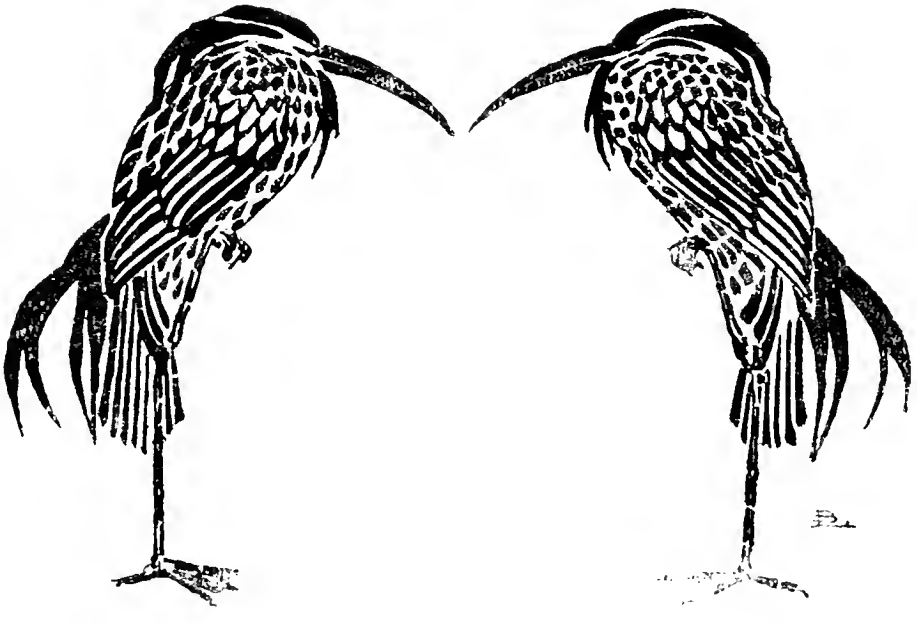
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXVIII N. 224

EMPORIUM

1.° AGOSTO 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Sirolina "Roche,,

in Catarri, Tosse asinina, Asma, dopo Influenza e Polmoniti.

Le malattie degli organi respiratori da raffreddori si curano con successo mediante la Sirolina "Roche", che è di ottimo sapore e stimola l'appetito. Perciò questo rimedio non deve mancare in nessuna famiglia.

Esigere nelle farmacie ***Sirolina "Roche"***

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Gallileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa a di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor. Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internazz. d'Ar Venezia 1903

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 6, MILANO
Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH

FABBRICA DI LAPIS
Specialità KOH-I-NOOR

Max Svabinsky: La signora delle camelie.

EMPORIUM

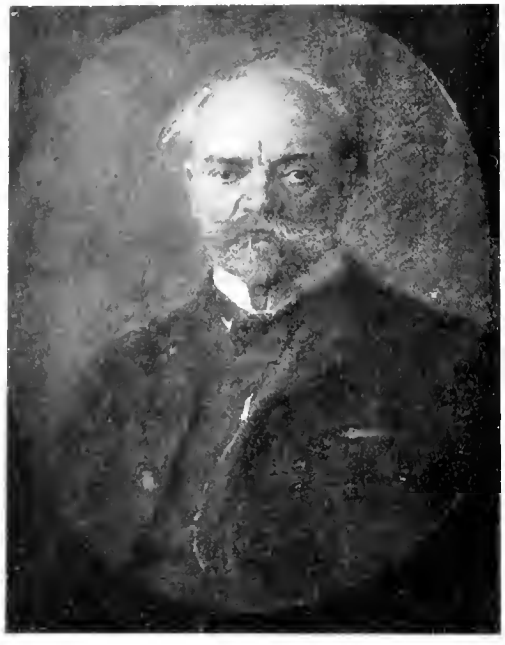
VOL. XXVIII. AGOSTO 1913 N. 224

ARTISTI CONTEMPORANEI: MAX SVABINSKY.*

RARAMENTE, nella mia vita, io ho risentito una gioia artistica più grande di quella provata per l'apertura delle tre sale dell'Esposizione Internazionale di Monaco, consacrate ai due artisti czechi, Max Svabinsky e Jan Preissler. Dopo tanti anni che io seguo il loro armonioso sviluppo, che vado narrando un poco da per tutto, tanto il merito delle loro opere e la loro continua ricerca del meglio nell'espressione, come l'intensa profondità della loro meditazione del senso dell'arte, di fronte ai problemi della vita e del sogno, mi sembra di avere qualche diritto di rallegrarmi della loro vittoria, come di quella di amici miei personali.

* Di questo artista vedansi altre illustrazioni nell'*Emporium* del fascicolo di Luglio 1909.

MAX SVABINSKY.



MAX SVABINSKY - IL COMPOSITORE ANTONIO DVORAK.

Questi due uomini, dei quali, l'uno non ho mai veduto, e l'altro appena conosco, mi sono divenuti sempre più cari per le qualità dell'anima che io sentivo vibrare nelle loro opere, e per il buon esempio della loro straordinaria tensione al lavoro — un lavoro infaticabilmente rinnovato e che non si è mai contentato di arrestarsi alla superficialità delle cose. Aggiungiamo a questi due artisti Karel Mylsbek e si avrà, nel mondo artistico di Praga, lungi da ogni questione quotidiana, un trio d'isolati, la cui opera è la roccia solida e dominatrice alla quale si può con sicurezza appoggiarsi in mezzo ai terreni più o meno solidi in cui l'arte czeca giunge bene o male a costruire la sua casa.

Questi tre artisti sono fra quelli che, lavorando soltanto per sè stessi, hanno, più di ogni altro, lavorato per la loro nazione, poichè renderanno testimonianza di essa, ancora molto tempo dopo che saranno dimenticati tanti rumorosi artisti, dei quali, qui come in qualunque altro luogo, non si riesce a comprendere se la nazione sia stata per essi la leva della notorietà e della fortuna, o se veramente siano essi stati onesti e perspicaci lavoratori nazionali. Così accade spesso nel mondo! Quelli che hanno avuto un lavoro, riconosciuto puramente egoista, hanno fatto per l'umanità più di altri che sembravano essersi sagrificati per la salute pubblica. La *Bohême* di ieri è, innanzi tutto, Palacky, Tomek, Smetana, Dvorak, Fibich, Manes, Slavicek, Schwaiger, Cech, Vrchlicky e Zeyer, cioè storici, musicisti, artisti, poeti; quella di oggi non mi sembra meglio divisa in uomini che onorano la lingua ristretta della loro piccola patria, soltanto per riuscire ad esprimere qualche cosa in un pensiero destinato all'intera umanità.

* * *

Max Svabinsky è moravo, cioè nativo di quella regione felice e dorata, la più graziosa e più fertile del territorio occupato dal gruppo etnico czecoslovaco, ma vive a Praga, e l'umor nero della vecchia capitale sembra aver scolorito sopra una parte della sua opera, e aver costretto l'artista a ristringere in sè stesso i suoi ardori. D'indole egli sarebbe un essere esuberante, di educazione e di volontà, è aspramente concentrato. Egli è, in fondo, un sensuale che si è sottoposto ad una rigorosa disciplina. È l'esempio più completo dei giorni nostri,

MAX SVABINSKY: IL POETA SALUS.

secondo me, di un vero colorista, dal disegno fermo e vigoroso. È ben vero che vi è il Klimt, in tutt'altro dominio, ma il Klimt stenografa movimenti e gesti, e ci presenta una specie di geroglifico, tanto della sua emozione come di ciò che la prodigiosa si ritroveranno i più raffinati ed audaci accordi che la musica dei colori abbia osato ai tempi nostri. Ma quando si tratta di affermarsi, questo colorito prodigioso e raro, che, fino ad oggi, non rassomiglia a quello di nessun altro artista,

MAX SVABINSKY IL PITTORE MIKULAS ALES.

voca. Il suo disegno *non eseguisce*, ma è, per lui, un mezzo, come quello del Rodin è per il maestro un richiamo, l'indizio di un desiderio di creare fuggitivo, di uno schema intraveduto, di un'opera che avrebbe potuto essere e che, forse, sarà. Il disegno del Klimt e del Rodin non ha il suo fine in sè stesso, e quello dello Svabinsky lo ha. Quanto al suo colorito, esso esisterebbe benissimo e nella stessa maniera, isolatamente, come ce lo provano tanti piccoli e straordinari abbozzi, nei quali un *non si sente felice da solo*, e chiama a sè il disegno, ma, come marito e moglie che si completano, conservando però ognuno la propria individualità. Si uniscono insieme per l'opera comune, ma non si confondono. Per tale ragione, quando si vuol trattare dell'opera dello Svabinsky bisogna innanzi tutto esaminare tre ordini di fatti e qualche volta tre ordini di fenomeni, quelli cioè che sono di competenza del suo disegno, quelli che appartengono al dominio del colore, quelli che risultano

dalla loro collaborazione; per meglio dire, bisogna studiare in lui il realista-ritrattista, l'analista e lo psicologo; il sensuale-immaginativo, felino e selvaggio a suo modo, che mescola alla visione della vita borghese moderna, accenti slavi, rurali, ed alcune volte anche una nota di colorito orientale, nostalgie della natura dei tropici, qualche cosa di asiatico che si arresta nei nostri ambienti moderni, in somma un certo lato baudelairiano; poi il risultato di questa unione, l'opera in fine; le sue sorgenti d'ispirazione, i suoi elementi contraddittori e come da tali elementi contraddittori giunga ugualmente ad organizzarsi una personalità singolare, franca nei suoi accenti.

MAX SVABINSKY - IL PIANISTA CORRADO ANSORGE.

I.

Potremmo quasi sostenere che Max Svabinsky come ritrattista è il raggiungimento esagerato della complessività di tutte le virtù e di tutte le potenze di una famiglia di quella lunga serie di coscienziosi ritrattisti borghesi che si sono succeduti a Praga durante quegli ultimi secoli, nei quali la vita nazionale è andata a poco, a poco, quasi completamente scomparendo, e nel secolo che seguì tale epoca, quello cioè di un risveglio da principio lentissimo, poi quasi esplosivo di quella vita così fiorente oggi. Una società borghese e priva di desideri viveva onesta nel silenzio, onestamente dipinta da artisti fatti a sua immagine e che tale immagine riproducevano completa. Questi pittori non avevano altra ambizione oltre quella di guadagnare la propria vita, esercitando il meglio possibile un mestiere che non differiva sensibilmente da un altro qualsiasi. Si era allora buoni ritrattisti un poco come si è fotografi oggi. Le opere ieri disprezzate da una generazione che, in un istante, aveva avuta la rivelazione quasi accecante della vita e delle ambizioni artistiche, la nostra pietà li rimette oggi in onore e noi scopriamo in esse qualità che hanno il loro valore ai tempi che corrono. E fra queste qualità la minore non è certamente quella di essere rassomiglianti, quando oggi noi vediamo degli artisti che hanno la presunzione di esser notori incapaci di tracciare un contorno di viso o di mano che si avvicini alla realtà, mentre se ne appressa troppo per farsi riconoscere. Quante volte io ho udito artisti che si dicevano rimpiccoliti se loro si domandava di esser rassomiglianti. Ora, saper afferrare una rassomiglianza è certamente un dono naturale, ma anche una virtù che può apprendersi, e se coloro che non hanno questo dono non fanno nulla, oggi, per acquistarlo, si comprende bene che quelli che lo posseggono, non si curino affatto di aggiungervi lo studio! Ciò sarebbe contrario ad ogni teoria moderna. Il disegno di Max Svabinsky offre dunque a primo aspetto questa singolarità, che mentre egli ha il potere di afferrare, definitivamente, dal primo istante la rassomiglianza, non lascia di affaticarsi davanti al suo modello finchè non abbia acquistato la certezza dell'assoluto, cioè, finchè sia giunto al punto di non poter andare più lontano, e che non soltanto non possa più nulla aggiungervi materialmente, ma che avendo utilizzato tutta la sua intelligenza, non vi sia, per lui, più nulla da trarre dalla psicologia del suo personaggio. Nello Svabinsky ritrattista vi è qualche cosa dell'accortezza del gatto che giuoca con il sorcio. Egli sente il bisogno di divorare interamente il suo modello, come fa il gatto con la sua vittima, della quale non lascia assolutamente nulla, nè pelle, nè ossa. E quando il giuoco lo interessa appassionatamente, lo Svabinsky non sarà uomo da contentarsi di una o due repliche, e non si staccherà di ritornare a certi modelli, anche quando agli occhi dei più difficili, egli sarà stato, ogni volta, perfetto. Se pure lasciamo da un canto le *sottili*

varianti, — ritratti di sua nonna, di sua madre, e di diverse altre persone della sua famiglia —, vi è un ritratto nel quale specialmente si rivela il carattere imperioso e definitivo di questo dono di rassomiglianza, mentre l'accanimento del ritrattista non si contenta dell'espressione spontanea di

Il gatto Svabinsky non sarà contento finchè non avrà raggirato fra le sue zampe fatte di velluto e di artigli il sorcio Randa, fino a che ne abbia tratto quanto se ne può trarre, fino all'ultimo succo della rassomiglianza, e di aver fatto rendere a questa rassomiglianza quanto essa può contenere

MAX SVABINSKY: S. E. IL MINISTRO RANDA.

questo dono. Del ministro austriaco di nazionalità czeca, Randa, io ho un piccolo abbozzo fatto dallo Svabinsky in due minuti, sopra un angolo di tavola, in un banchetto. Pochi tratti, vicino ai quali impallidiscono in intensità di vita, in giustezza di psicologia i più fieri Lenbach. Ciò è qualche cosa di più che il tratto di un maestro, è vera maestria. di vita dell'anima, e non si arresterà se non quando i lineamenti avranno rivelato fino le ultime fibre del carattere. In oltre, egli porrà il suo orgoglio tanto perchè l'artista possa dichiarare la sua opera prodigiosa, quanto perchè il più ottuso borghese possa riconoscere in essa un lavoro finito quanto la sua anima borghese lo desidera, e comprenda

in fine, che anche per lui, e nel senso da lui voluto, un ritratto dello Svabinsky è qualche cosa ancora migliore di una fotografia! In ogni altra opera di artista esistono diversi gradi di rassomiglianza, rimanendo sempre una più o meno grande frazione di tolleranza, accordata all'imperfezione della natura umana. Nelle opere dello Svabinsky non è preda nè un occhio, nè un ossicino, nè la punta della coda, così l'artista non fa grazia qui nè della lucentezza di un bottone, nè del rilievo di un ricamo ministeriale, nè di un merletto femminile, nè delle rose di una stoffa di poltrona, nè di una catena di orologio, come esige la stessa cura in tutto il resto, di modo che tutte le abitudini della per-

MAX SVABINSKY: RITRATTI.

così. E non è forse questa la prova migliore che nello Svabinsky tale rassomiglianza è assoluta, poichè stupisce tanto il profano, quanto il più difficile artista? È forse questo un impegno da lui preso? è forse coscienza? e non piuttosto un bisogno imperioso, febbrile, irragionato, istintivo di giungere *fino al termine*, poichè, neppure per un istante lo Svabinsky si preoccupa dell'opinione dell'artista e del borghese. Ancora una volta lo ripetiamo, bisogna che il sorcio sia mangiato interamente, e come il gatto non lascia della sua sona si tradiscano fino nelle pieghe degli abiti, e il gusto dell'epoca si senta sovrapposto a quello del personaggio, fino a che, infine, uno solo dei suoi disegni contenga l'atmosfera del personaggio e la sua anima insieme.

Non vi è bisogno di dire che Max Svabinsky non cerca in modo particolare di far ritratti di ministri. Ben al contrario, non vi è artista che si contenti, come lui, di un qualsiasi modello. Si direbbe anzi che più il modello è un essere di poco conto, più egli ne sia felice. È molto più

facile, infatti, prender bene la rassomiglianza di un personaggio decorativo, con volto dai caratteri bene accentuati, che non quella del primo venuto, che s'incontra per la via e che ha, per così dire, uguali, è resa sensibile... in maniera da farne dei borghesi tipici del genere e, nello stesso tempo, *il tale* e *il tal altro*, in modo che non è mai possibile confonderli con altri. Un romanziere, anche

MAX SVABINSKY: RITRATTO DI FAMIGLIA.

il volto di tutti! E sono specialmente questi ultimi ritratti che trovo più numerosi fra quelli fatti dall'artista. Quelle vecchie signore, quei vecchi e paterni borghesi di Praga, di qualunque paese voi siate, li riconoscerete subito! Ogni città ha tipi identici ai loro, e, nondimeno, quale individualità hanno questi! Con quale arte quella infinitesimale porzione di particolarità che li distingue dai loro

se non estremamente osservatore, o uno psicologo potrebbe scrivere, quasi a colpo sicuro, il romanzo od il ritratto morale di quelle persone, unicamente studiando tali disegni, senza timore d'ingannarsi troppo. Dare così, a forza di rassomiglianza, individualità, a chi ne ha poca o nulla, è uno dei più ardui problemi, e, forse, uno dei più appassionanti che possano esistere per un ritrattista, ed io con-

cepisco perfettamente, che lo Svabinsky, così difficile verso sè stesso, possa trovare in ciò un'intima soddisfazione fuori da ogni successo e da ogni gloria, quella cioè d'imitare il più perfettamente possibile l'atto sovrano del Creatore che ha formato questi modelli e gli ha ispirato anima e vita.

L'artista, fortunatamente, non si contenta soltanto d'inseguire così, fino nelle sue supreme resistenze, di vincere fino nei suoi ultimi pudori la rassomiglianza di coloro ch'egli ama e dei quali il suo spirito di famiglia, in qualche senso un poco archivista, tiene a riunire i ricordi; non si contenta neppure di battere fino nelle sue ultime resistenze la somiglianza di coloro che gli ordinano il proprio ritratto, ma, volontariamente e di suo pieno volere, egli è andato presso tutte le glorie della sua nazione, e ci ha lasciato, in tal modo, delle celebrità czeche, una galleria che non ha di analogo che la galleria degli artisti Monachini, fatta da Leo Samberger, ed acquistata dalla Pinacoteca di Monaco. Spetterebbe ad una delle grandi istituzioni nazionali della Boemia di riunire queste pagine. Ma in tale ramo Max Svabinsky si è spinto anche più oltre. Nella galleria della quale abbiamo parlato, vi è una serie di ritratti fatti dopo profondi studi. Vedere tutti i giorni uomini come il compositore Dvorak, il pittore Mikulas Ales, il poeta Svatopluk Cech od il critico Salda, ed ottenere da essi le pose necessarie, è cosa che potrebbe fare qualunque ritrattista, ma incontrare di tanto in tanto il pianista Ansorge, un professore di università, un dato uomo politico, studiarli comodamente nell'esercizio delle loro funzioni, e poi nel minor tempo possibile prenderne un abbozzo, è un lavoro di forza, che riconosco seriamente compiuto, poichè nel caso dello Svabinsky non si può mai parlare di un lavoro presso a poco finito. Che alcuni specialisti, come il Renouard, lo Steinlen, l'Haz, possano compierlo con più o meno destrezza, e avere sempre in fine un risultato, può darsi; ma tanto nell'uno come nell'altro caso non sarà mai il risultato che ottiene lo Svabinsky. Far poi un ritratto di un morto, di un uomo che si è veduto soltanto nella sua infanzia, e, servendosi di fotografie e di ricordi orali, inventarne una versione che sia quella definitiva, e l'unica vera e di una verità assoluta per gli occhi di tutti coloro che ne conservano il ricordo, è un miracolo che lo Svabinsky ha compiuto per due volte almeno, cioè con il suo Smetana e con il suo Palacky, veri ritratti *divinatori* sintetici, infinitamente più veri che se fossero stati presi dall'originale direttamente. In questo caso noi avremmo uno stato — assoluto per ciò che riguarda stato e momento — del grande musicista e del grande storico —, ma non avremmo queste prodigiose effigi in cui l'uomo minuziosamente esatto è accresciuto dall'opera.

II.

Il senso del colorito nello Svabinsky è ben differente da quello che è nei grandi coloristi italiani, francesi, tedeschi, inglesi e spagnuoli. Se vogliamo dirlo, esso sfugge al gusto classico dei colori. Nè accordi perfetti con forti elementi complementari, come nei Veneziani, nel Rubens o nel Delacroix; nè delicatezze dissonanti, armonie fini, bionde o grige, come nel Velasquez, nell'Hals, nel Reynolds; nè raggio dorato filtrato nell'ombra viva, come nel Rembrandt; nè la mescolanza dell'una o dell'altra maniera, come in tanti moderni. Nulla neppure dell'impressionismo, che non è altro che lo sminuzzamento o lo spolverizzamento dei due sistemi, l'uno nell'altro. Come il Mehoffer, come l'Erler, come tutto ciò che è di origine direttamente od indirettamente slava, lo Svabinsky va diritto alle armonie riprovate, ai colorili scomunicati per tanti secoli, alle associazioni di questi coloriti, che il gusto occidentale ha dichiarati fino ad oggi inadatti, cioè va diritto al variopinto eccessivo e bizzarro dei più eccentrici costumi nazionali moravi. E vi giunge espressamente, deliberatamente, non per fare qualche cosa di bizzarro, ma perchè adora certi timbri del tutto nuovi, nell'orchestra dei colori, dove essi compiono la parte di piccole trombe modello o di nuovi strumenti di percussione nell'orchestra di Mahler o di Strauss. Guardiamoci bene dal credere ch'egli segua questa via perchè incapace di riuscire nelle armonie tradizionali, nelle delicatezze di un grigio-perla argenteo, o nel calore di grandi organi del colorito veneziano. S'egli trova effetti nuovi con i piccoli flauti stridenti, dai gialli e verdi eccessivi, guardiamoci bene dal chiamarlo villano o barbaro. S'egli ama il giallo tenue come una donna morava di Blatnice o l'arancio e giallo canario, disseminato di azzurro, come una Slovaca di Dietra, pensate che queste turbolenze vengono da lui ricercate con un'arte infinita, provate con la prudenza di giudiziosi tentativi, e che la loro riuscita, splendente e definitiva, non è un effetto del caso cieco, ma, ben al con-

MAX SVABINSKY : RITRATTO DI FAMIGLIA.

trario, il risultato di lente esperienze perpetuate con mille precauzioni nel più studioso dei laboratori. Di quadri di nudi, trattati come in natura morta, in un ambiente ornato in modo da far valere il modello, vi sono tre o quattro varianti che vanno sempre più avanti alla scoperta, spingendosi più innanzi nella stessa vena colorista. Io conosco due grandi quadri di donna dall'ombrello e dalle piccole pianelle d'oro, all'aria aperta, l'una sotto un'acacia, l'altra sotto un *catalpa*... Ora, senza contare le piccole e diligenti ricerche preparatorie, questi abbozzi al pastello, il quale sotto le dita dello Svabinsky acquista una tenuità degna di Aracne, fanno pensare alla seta o a fili di erba inargentati di rugiada, piuttosto che a della polvere. Nell'esperienze dei colori del nostro artista, nulla è più tipico del bell'acquarello rappresentante un gallo appeso per una zampa ad un armadio, ornato di motivi slovachi. Qui ancora si potrebbe ricercare una tradizione di natura morta, della quale ci sono stati dati alcuni esempi da artisti tranquilli della vecchia Praga borghese, come, per esempio, quel bel pavone morto di Karel Purkine, datato del 1861, che ha potuto ispirare lo Svabinsky e, al momento venuto, dargli l'idea di tentare qualche cosa di analogo. Ma tal momento giunto, ecco, secondo l'evidenza, ciò che è accaduto: l'artista è in campagna. Egli vede in una casa di contadini

MAX SVABINSKY. RITRATTO FEMMINILE (DISEGNO COLORATO).

un armadio barocco, di un colore verde vivo, tutto dipinto di violenti ornati di fiori rossi, di quel rosso incendiario slovaco. Nella corte passeggia un gallo superbo. L'occhio dell'artista va dal mobile all'animale, ed egli conclude che la decorazione popolare ha dovuto ispirarsi dalla natura stessa, e che, mediante tutte le sue violenze primitive, essa se ne avvicina di più di quello che possano farlo le opere di artisti con tutte le loro finezze. Unite a ciò quell'amore dell'appariscente e del semplice che si è sparso un po' da per tutto, con l'influenza delle teorie del Gauguin interpretate dagli articoli di Maurice Denis... aggiungetevi, in questo istante, il desiderio di rivaleggiare con il Parkyne, ed ecco il nostro bello e vanesio gallo subitamente appiccato con un chiodo all'armadio bizzarro. Un capriccio di artista assetato di armonie violente e selvagge, gli avrà torto il collo. Questa opera è forse ciò che più si avvicina alla pura fiamma, eccettuando alcune invetriate del Mehoffer.

MAX SVABINSKY: INSPIRAZIONE DI AUGUSTO RODIN.

Bisogna immediatamente opporre a quest'esplosione di fuochi di artificio, fatti di rosso e oro violenti, delle ricerche di armonie sorde nell'ambiente calmo degli appartamenti ristretti del Nord, delle sovrapposizioni di una delicatezza squisita di elementi, forse volgari in sè stessi, ma che, per

il loro riavvicinamento, acquistano una subitanea immeritata e, tuttavia, incontestabile distinzione. Dal contatto di una volgare veste scura o di un qualsiasi scialle di lana a maglia, con il rialzo di una stoffa d'*indienne* fiorita di grosse rose, di un semplice divano, quali bellezze impreviste appaiono! Con gli elementi più sordidi, lo Svabinsky è capace di fare qualche cosa, che, anche agli occhi dei più raffinati, sia emozione e delizia. Egli ci mostra angoli di case della più bassa borghesia praghese, e riesce a farne un oggetto di piacere. Bisogna conoscere il gusto orribile di certi ambienti ebrei, e riconoscerlo qui, per rimanere confusi di ciò che sa trarne l'artista. Egli riunisce delle cose insensate come si riuniscono fiori diversi per un mazzo, e sa trarne l'attrattiva e la freschezza di questo.

Ma egli, personalmente, quando è in casa sua, e lavora per suo proprio conto, s'inalbera innanzi a questo spaventoso borghesismo e va a finire, per reazione, in combinazioni e sovrapposizioni di oggetti i più rari e più stravaganti. Compra uccelli esotici impagliati e li sospende intorno ai suoi nudi, come per formar loro un quadro, o li pone a giacere sopra qualche poltrona Impero. Egli sa scoprire una bellezza rara di colori in cose nelle quali noi non avremmo saputo immaginarla, come, per esempio, in un mazzo di fiori di tiglio. Predilige un angolo di appartamento limitato da un cespo di fiori, come quel cespo di camelie dietro il quale si pettina, in un'atmosfera color tè di Cina, una giovane donna, soggetto di quel suo primo quadro, che nella Galleria Moderna di Praga stabilì la sua fama. L'oggetto di lusso, per il quale io intendo l'oggetto che più gli piace, egli lo pone nel primo piano della sua composizione, qualunque essa sia, e non importa sotto qual pretesto, ed anche senza alcun pretesto. E non ha egli forse ragione, giacchè questa armonia così artificialmente ottenuta è stata per lui l'eccitazione a dipingere, la ragione determinante del quadro? Ancora una volta si ha l'impressione di trovarsi innanzi a un disperato che si stordisce nell'ebbrezza del lavoro e si consola di tutti gli orrori giornalieri della nostra vita borghese mediante quest'unica piccola macchia risplendente di luce degl'incanti tropicali, delle ali di farfalle esotiche, di penne e pennacchi leggeri, simili a piccoli getti di acqua, o graziose fantasie azzurre, degli uccelli delle isole!... Un atomo del lontano mistero nostalgico delle Antille, del Brasile o della Malesia, ed ecco che torna in lui la forza per continuare a vivere a Praga, per dipingere esseri dei giorni nostri. E i nuovi incanti che turberanno il suo cervello infiammabile egli saprà nuovamente incarnarli nei mobili ed oggetti di poco conto. Un cespo di rose ricamato sopra un brutto cuscino, saprà aprire agli occhi della sua immaginazione prospettive tropicali. Egli andrà, per quanto è possibile, lungi nel sogno, traducendo oggetti comuni. Lavoro accanito, e un intenso sognare, spiegano insieme il suo disegno, il suo colorito e la strana specie di filosofia della vita che libera la sua opera singolare ed appartata.

E con ciò le sorgenti d'ispirazione potranno essere indifferenti, ma un simile artista saprà sempre fare qualche cosa di capriccioso, di magnifico e d'intenso, con non importa quale modello, e più il pretesto è futile, più l'arte compirà un gesto miracoloso. Ma anche allora l'essere calmo e fantastico, tutto di eruzioni interne, che è lo Svabinsky, ci riserverà delle sorprese.

III.

Come si opera l'unione, che al primo istante sembra impossibile ed improbabile, di un tale colorito e di un tale disegno? Con la più audace sovrapposizione di questi due elementi che si vincono a vicenda, mentre nelle luci agiscono soltanto i colori. Io non so che esista nulla di simile in altri artisti. Quadri di due metri quadrati sono i due grandi acquarelli interamente completati con disegno *a penna*. Immaginatevi il più fine disegno a inchiostro di Cina applicato sopra un acquarello grandioso come potrebbe esserlo un cartone d'invetriata, o piuttosto un merletto di seta nero gettato sopra un tappeto persiano.... E tanto è vero che la luce si fa con il nero, che mai il colore ne è diminuito; ed al contrario, dov'esso agisce solo, acquista, come per contrasto, una lucidità incomparabile. D'altra parte questo disegno addolcisce tutto: gli accenti più virulenti dei verdi-veleno, dei rossi-ciliegia, dei turchini-indaco acquistano una mollezza, un vellutato, mediante questo paziente ed agile lavoro a penna, che va in ogni punto del quadro, facendo brillare leggere ombre trasparenti, o scavando profondi solchi neri nelle pieghe di uno scialle, nelle erbe dei prati e nelle profondità di un boschetto. Nelle delicate scene intime il tratto si abbrevia, si affina e passa ad

Max Svabinsky: Signora al piano.

un lavoro di punteggiatura che circonda le nudità di una specie di vibrazione, come generata dallo spolverizzamento della luce, decomposta in penombra. Chi non ha veduto un originale dello Svabinsky non può rendersi conto degli effetti che egli raggiunge mediante un processo, che è una sua propria, una sua scoperta, e la cui tranquilla ed impudente audacia è bene adatta all'immagine di questo carattere, che osa tutto con slancio, a condizione di riuscire in tutto con una tenacia, una pazienza, anch'esse proprie degli slavi, poichè certamente queste volontà capricciose ed anarchiche sono le vere caratteristiche dell'anima slava. Bisogna aver seguito lo sbocciare di questa opera dal suo punto di partenza fino alla magnifica manifestazione di oggi, per comprendere fino a qual punto questo pittore di Praga, così indipendente, e oggi professore dell'Accademia più rigorosa, ministerialmente, che esista, sia un vero eroe slavo.

In lui, che sembra un così completo realista,

MAX SVABINSKY. IL LIBRO ILLUSTRATO.

dato tutto alla sensazione immediata, vi è un profondo mistico, mistico del disegno, mistico del colorito, mistico dell'ispirazione. Naturalmente ciò non contraddice, nella maggioranza dei casi, con una forte sensualità. Di tal sorta che ad un esame superficiale di alcuni suoi quadri alcune persone, tuttavia non sciocche, hanno detto: « pitture per adulti ». Come siamo lontani dal vero!

Le prime opere di Max Svabinsky, delle quali

io mi ricordi, sono dovute ad ispirazione completamente cristiana: un volto che si direbbe di Cristo o di poeta, sudante nell'agonia del giardino degli ulivi, castamente e teneramente confortato da una sua lagrime.... Ciò, tuttavia, non ha alcuna relazione con l'anarchismo secondo la maniera dell'Uhde. Il corpo del Cristo, livido e sanguinante, gettato là fra il dolore e il compianto dei suoi, è,

MAX SVABINSKY: GLI UCCELLI AZZURRI.

creatura di sogno... Mai, del resto, negl'istanti più dolorosi, egli abbandonerà questo ricorso a consolazioni nell'evocazione diretta del Salvatore.

Nella sua opera di acquafortista vi sono due *Pietà* dall'espressione più tragica; si direbbero due dolorose improvvisazioni con le quali egli abbia voluto portare un conforto alla sua famiglia immersa nel lutto. Sembra che l'acido che ha corroso il rame sia stato fatto direttamente con le

per lo Svabinsky, come il simbolo stesso del lutto che lo circonda di tenebre. Vedete, anch'Egli!... Dunque, coraggio e speranza ». Io sospetto in questo grande artista, felino e silenzioso, un essere dotato di tenerezza profonda..., altrimenti non avrebbe egli dipinto tante volte sua madre, nè tutta quella giovane generazione del suo stesso sangue che gli cresce così rapidamente e vigorosamente d'intorno. Perciò, se noi riguardiamo l'opera dello

Svabinsky, non più secondo l'arte ma in sè stessa, cioè secondo quello ch'essa vuole significare, la prima cosa che ci colpirà sarà questa: il sentimento della famiglia, l'amore dei suoi. Forse quest'abitudine assolutamente unica nell'arte attuale, della rassomiglianza completa, egli l'ha contratta così, a forza di desiderare, di non voler nulla perdere di quelle linee amate. E in seguito, quando i dominii della voluttà gli avranno rivelato emozioni di ordine differente, l'abitudine era già presa ed egli ha messo, con lo stesso candore di prima, tutte le sue cure, a rendere intatta questa emozione. A forza di sincerità egli si è salvato dall'indecenza! Il nudo, avvicinato con quella passione *riflessiva*, non parla la sorpresa dei sensi, ma la maestria dell'artista che studia.

Al tempo della giovinezza, dell'idillio primaverile egli, in una dolce estasi, aveva cantato le passeggiate degli amanti nelle piccole valli tristi, quantunque seminate di fiori, dei dintorni di Praga, mentre una betulla bianca, isolata, rabbrividisce al loro passaggio. Nel cielo un cervo volante dà, meglio di ogni altra cosa, l'impressione della passeggiata solitaria... I due giovani si sono, lentamente, irresistibilmente, allontanati dal luogo ove sono riunite a banchettare le loro famiglie... Vi è in ciò qualche cosa di molto borghese, ma l'insieme è tuttavia delizioso. Poi egli aveva ideato, seduta fra gli arbusti sola, sul versante di un pendio, una creatura graziosa e selvaggia come una pastorella, dipinta come nell'adorazione del re Cophetua per la mendicante... Non esiste musica

MAX SVABINSKY: NUDI AL SOLE.

casta e tenera dei grandi maestri czechi che sorpassi un tal poema! Da queste due opere mi sembra che proceda l'arte di Jan Preissler, come dal gusto moravo del colorito, in cui domina l'accordo giallo e verde delle grandi opere sensuali dell' ultimo periodo, procede senza dubbio l'idillio colorista dell'altro pittore moravo, celebre per il suo grande amore dei colori, Jakub Obrovsky. In tal modo, con tutta la loro individualità così stupefacente, il rude e violento Obrovsky, il dilettevole e raffinato Jan Preissler sembra che abbiano modellata la loro arte su quella dello Svabinsky, nella stessa maniera che i due possenti alberi musicali dell'opera del Dvorak e del Fibich sembrano nati dai rami di quello dello Smetana. Ed ora l'Obrovsky e il Preissler seguono una via diritta, mentre quella dello Svabinsky, più avventurosa, esplora a destra e a manca, e non conosce ripetizioni, se non nell'interno di ogni serie di ricerche, ognuna delle quali è sempre un capriccio di cui ci è impossibile prevedere gli slanci... Si passa poi dai ritratti di famiglia all'ebbrezze intime, dall'effigi di ministri, di uomini politici e di celebrità delle lettere e delle arti, agli opulenti nudi all'aria aperta; dalle nature morte ai paesaggi. Questi paesaggi, acqueforti o litografie, sono sempre composti dei più semplici elementi, elementi quasi olandesi; una capanna nella macchia; una fila di alberi intorno ad un campo di grano, sotto l'uragano; i pressi della casa rustica dove si passano le vacanze. E ad un tratto ecco la oscura, nera, vecchia torre di Praga, tutta rivestita di statue, di arcate, di peducci e di nicchie, che, nella subitanea maniera della vecchia Praga storica e crudele, si mostra sempre al secondo piano dell'opera, dominando tutto e comunicando quella gravità e quella serietà sulla quale io ho tanto insistito; all'ebbrezza del colorito moravo ed a quella fantasia slava così focosa e versatile. L'arte di Max Svabinsky ha qualche cosa del Frate moravo per la gravità triste, la convinzione e la serietà, come pure qualche cosa della danza domenicale dei villaggi slovachi, per la gioia e l'ebbrezza dei colori.

WILLIAM RITTER.

MAX SVABINSKY: GALLO APPESO AD UN ARMADIO SLOVACCO.

ARTE RETROSPETTIVA:

PROBLEMI ATTINENTI AL FIORE DELL'ARTE ITALIANA.

INTENDESI ragionare di certi argomenti che si trovano contemplati e raccolti in un volume di cui è autore il noto studioso dell'arte italiana Herbert Cook, membro onorario dell'Accademia di Belle Arti di Milano [1].

Pubblicati già in diversi periodici, inglesi, francesi e tedeschi, ricompariscono ora corredati da buona copia di tavole illustrative, tanto più interessanti in quanto vertono intorno ad argomenti notevoli che in più occasioni diedero luogo a svariate discussioni.

La materia del volume, che consta di 143 pagine, in 8° grande, va divisa in tre parti principali, ossia in *Osservazioni intorno a Leonardo da Vinci*; *Osservazioni intorno a Tiziano* e *Miscellanea*.

Prende a trattare nella prima la storia dei due studi o cartoni del Vinci per la composizione della Sant'Anna e la Madonna col Bambino, l'uno tuttora conservato quale gioiello inestimabile in una sala della regia Accademia di Belle Arti a Londra, l'altro, ora perduto, noto per la descrizione fattane dal Vasari, ma che dovette avere servito all'artista come esemplare pel celebrato suo quadro denominato della *Sant'Anna*, esposto da tempo nel *Salon carré* del Louvre.

Sorge qui un quesito rispetto all'origine di questa opera del Vinci, che non sembra per anco risolto dagli studiosi del grande maestro.

Il segretario del Cardinale d'Aragona nella relazione del suo memorabile viaggio racconta, come ormai si sa per la pubblicazione del diario tenuto dal suo segretario, ch'essi videro in Francia presso Leonardo stesso nel 1517 tre opere di sua mano, fra le quali *una della Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo di Sancta Anna tucti perfectissimi*.

Ora, se si considera che il quadro rinomato della Sant'Anna esistente nella galleria del Louvre non è tale da corrispondere precisamente a quanto esprime il passo surriferito, essendo evidentemente opera incompleta, come si può credere sia identico a quello veduto appunto dagli illustri viaggiatori? Dubbio codesto avvalorato anche dal fatto che il quadro ora al Louvre fu portato in Francia, come c'insegna già il catalogo di quella pinacoteca, solo nel 1629 dal cardinale di Richelieu, allorchè egli ebbe a comandare in persona l'assedio di Casale Monferrato. Rimase quindi nella galleria del cardinale fin dopo la sua morte e parecchi anni più tardi passò nella raccolta del re, divenendo così stabilmente un possesso della nazione francese.

Stando a quanto riferisce Carlo Torre nel suo *Ritratto di Milano* [1], un altro esemplare si trovava a' suoi tempi nella sagrestia

1. — SCUOLA LEONARDESCA: S. ANNA — MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA. (Fot. Anderson).

(1) *Rarens an Appreciations of some old masters*. London, William Heinemann, 1911.

(1) *Il Ritratto di Milano* di Carlo Torre, *1714 con privilegio* (ristampa del 1674), pag. 72.

della chiesa di San Celso. Quivi, dice, stassi un tesoro ed è quel quadro che colà vedete in prospetto; egli fu dipinto da Leonardo da Vinci ed effigiò la Vergine col figlio e Sant'Anna; confessate voi se potete vedere in altri quadri di più apprezzabile. Trovasene un altro simile in Parigi nel palazzo del Cardinale, come riferisce Raffaele du Fresne nella vita ch'egli fece dello stesso Leonardo da Vinci, qual siane di questi due l'originale o la copia non ve lo saprei accertare, le vaghezze di questo fanno credere ch'egli sia uscito dalle proantica fra tutte e trovasi nella pinacoteca di Brera (fig. 1). Completamente variata nel fondo, presenta un colorito chiaro e liquido che rammenta alquanto quello usato da Andrea Solari, benchè non si possa dichiarare opera sua. Rimane quindi tuttora un enigma da decifrare.

Quanto al quadro del Louvre, incompleto qual è, nell'essenziale è certamente opera di Leonardo, cui furono aggiunte lateralmente due striscie da mano estranea, come risulta anche dal confronto colle antiche copie nelle quali costantemente il

2. — LA VENERE DI GIORGIONE — DRESDA, GALLERIA.

prie stesse mani d'un così celebrato pittore, mentre allora si viveva in Milano con trattenimento di musico ducale.

Naturalmente non si può fidarsi di un giudizio di simile autore. Il quadro di S. Celso comunque sia dovette porgere un interesse non comune essendo stato portato via sul principio del secolo scorso. Oggidì viene indicato trovarsi nella raccolta Leuchtenberg, qualificato per opera di quel misterioso Andrea Salaino, di cui non si possiede in realtà nessuna opera autenticata.

Rimarrebbe tuttavia pur sempre da stabilire se il quadro veduto dal Cardinale d'Aragona presso l'artista sia precisamente quello pervenuto al Louvre o un altro.

Il Cook cita diverse altre copie del quadro della Sant'Anna, ma tace di una ch'è forse la più

gruppo delle figure si presenta entro più ristretti limiti dai due lati.

Altro tema di argomento leonardesco è quello desunto dal singolare quadro pure della galleria del Louvre nel quale vedesi rappresentato un giovane Bacco seduto in aperta campagna.

Se codesto dipinto fosse assoggettato ad un esame ed eventualmente ad uno spoglio delle sovraposizioni di antichi ristauri forse si riescirebbe a scoprirne l'autore, — non Leonardo certamente, — ma qualche suo prossimo scolaro. Si riescirebbe pure secondo ogni probabilità a vedere trasformata la figura che vi è dipinta in un S. Giovanni Battista, poichè le diverse copie antiche che esistono del quadro del Louvre lo presentano appunto qualificato per l'adolescente Santo del deserto, l'asta colla croce sotto il braccio e liberato delle poste-

riori aggiunte del tirso, dei pampini e della pelle di leopardo, attributi del dio pagano.

Lasciando da parte quella delle accennate copie che fu già illustrata nel Catalogo della Esposizione dell'arte lombarda tenuta a Londra parecchi anni or sono nel Burlington Fine Arts Club, ne presentiamo qui due altre egualmente d'impronta prettamente lombarda-leonardesca, ma che differiscono fra loro nel fondo a paesaggio.

Di una il Cook non dice in quale raccolta privata d'Inghilterra si trovi, l'altra è ricavata da un dipinto passato in Ungheria nella raccolta Szentivanyi a Béläd (fig. 3 e 4). Mentre quest'ultima viene ragionevolmente attribuita a Marco d'Oggiono, che vi imaginò un paesaggio precisamente a modo suo, non sarebbe forse fuori di luogo presumere che la prima fosse stata fatta come tema di concorso da un condiscepolo quale il Boltraffio.

3. S. GIOVANNI BATTISTA DEL BOLTRAFFIO? RACCOLTA PRIVATA INGLESE.

Passando ad altri confronti fra originali e copie, contrapone il Cook alla Madonnina giovanile di Leonardo presso il sig. Benois di Pietroburgo quella assai più debole della galleria Colonna a Roma, al *musicista* dell'Ambrosiana un ritratto che ritiene di Ambrogio de Predis e rammentando la rimpianta Gioconda del Louvre presenta diverse versioni della donna nuda desunta da quella, tutte opere della scuola, senza che si possa dire se risalgano ad un originale del maestro o siano state imaginate da qualcuno de' suoi seguaci in un atteggiamento analogo a quello della Gioconda.

Tenta di risolvere da ultimo l'arduo problema del vero autore del ritratto femminile celebrato nella galleria Liechtenstein di Vienna, rompendo la sua lancia in favore di Leonardo, mentre vi contrapone altra imagine femminile tipica per Lorenzo di Credi, quale si vede nella galleria Comunale di Forlì. Per quanto concerne quest'ultima dobbiamo dire che non ci persuade la sua opinione vi sia rappresentata la stessa persona come nel ritratto della Liechtenstein, e come pittura crediamo che quando venisse debitamente spogliata dei ristauri che la deturpano (come ben si avverte nell'originale) ne uscirebbe un dipinto abbastanza simile all'altro, sì da poter conchiudere siano usciti entrambi dalla mano dello stesso condiscepolo di Leonardo.

Dal canto nostro poi, dobbiamo dichiararlo anco una volta, non sapremmo mai persuaderci che un'opera così povera di spirito quale è quella della galleria Liechtenstein sia uscita dalla mente del nostro sommo artista.

* * *

La vita e talune opere di Tiziano suggeriscono diverse considerazioni al nostro critico.

Prende a trattare innanzi tutto l'argomento della vera età raggiunta dal celebrato luminare della pittura veneta, ch'è quanto dire quello dell'anno della sua nascita, sapendosi già che l'anno della morte è il 1576. Ci sorprende, a dir vero, che le più recenti pubblicazioni facenti menzione dell'artista non abbiano tenuto conto delle conclusioni del Cook, per cui si dovrebbe ritenere che il pittore stesso per sue speciali mire abbia voluto nell'età avanzata farsi credere più attempato di quello che fosse in realtà, mentre secondo la testimonianza concorde di Giorgio Vasari e di Lodovico Dolce, autore dell'*Aretino o dialogo della pittura*, pubblicato a Venezia nel 1557, Tiziano doveva essere nato intorno al 1489 e non già nel 1477, come per altre considerazioni viene generalmente ammesso. Argomento interessante ad ogni modo e meritevole di essere ulteriormente studiato, per quanto concerne tanto lo sviluppo artistico del pittore quanto le relazioni coi suoi maestri e i suoi contemporanei.

Il capitolo: « *L'Ariosto* » *nella National Gallery* serve allo scrittore a sostenere che in un dato tempo, nel primo decennio del XVI secolo, dovette essersi verificata una collaborazione di Tiziano col maestro Giorgione nella esecuzione di talune opere; fra le quali sarebbe da annoverare appunto il già

presunto ritratto dell'Ariosto, il quale in realtà non vi è rappresentato, mentre pare invece vi sia effigiato un gentiluomo della famiglia Barbarigo.

Seguono quindi le ingegnose argomentazioni per cui si viene a stabilire che certo pregevole dipinto di Tiziano, ora nella pinacoteca di Dresda, ritragga precisamente le sembianze del pittore Antonio Palma; constatazione codesta già accolta come convincente dal più recente catalogo di detta pinacoteca.

La data e l'età del rappresentato indicate sulla tela non convenendo al più rinomato pittore della famiglia nè al suo omonimo pronipote detto Palma il giovine, si riferisce quindi con evidenza al padre di quest'ultimo, noto come pittore pur esso. E' qualificato come tale nel ritratto coll'attributo della scatola di colori, come Palma invece mediante un ramo di palma tenuto nella mano sinistra.

Sotto il titolo generico di *Notes on the study of Titian* sono prese in considerazione diverse opere interessanti. Innanzi tutto quella di un Amorino, munito di arco e di faretra, seduto sopra un parapetto in aperta campagna, appartenente alla pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti in Vienna (fig. 5).

Il nostro critico vi segnala un'opera giovanile dell'autore, rilevando come i motivi che appariscono nel fondo corrispondano interamente a quanto ci si presenta nel lato destro di un'opera insigne quale è la Venere di Giorgione della galleria di Dresda (fig. 2). E' quella identificata dal Lermolieff, come la stessa già citata dall'Anonimo Morelliano *in casa de M. Ieronimo Marcello a S. Tomado*, a. *1525*, colle parole: « La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese con Cupidine, fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano ». Com'è osservato nel commento a questa notizia, il quadro pervenne alla galleria di Dresda quale opera di Tiziano; l'amore seduto ai piedi della figura principale era tanto danneggiato, che si dovette cancellarne ogni traccia. Ed ecco perchè la diva vedesi ora da sola, giacente nella verdeggiante campagna[1].

Il putto del quadro di Vienna, di forme eminentemente tizianesche, si potrebbe quindi agevolmente congetturare un richiamo di quello che già doveva essere associato alla mirabile Venere. Vi sarebbero tuttavia da osservare due varianti a petto di quello, poi che il Ridolfi che rammenta alla sua volta il quadro della dea, descrive l'Amorino *con augellino in mano*, mentre l'altro tiene l'arco. Di più è messo a sedere sopra un muricciolo, là dove nella tela della Venere doveva essere rappresentato sul terreno erboso che la circonda[2].

Una cosa che sorprende leggendo il capitolo dedicato alla identificazione del vero ritratto di Laura de' Dianti, la terza moglie del duca Alfonso d'Este, si è che l'autore, tanto appassionato delle opere dei grandi maestri, non si sia preso cura di affidare ad un coscienzioso ristauratore l'esemplare (fra tante repliche) ch'egli ritiene trovarsi nella galleria paterna per riescire meglio ad

4. — S. GIOVANNI BATTISTA DI MARCO D'OGGIONO? RACCOLTA PRIVATA INGLESE.

accertarsi si tratti realmente dell'originale, da che egli stesso lo riconosce assai manomesso da precedenti ristauri.

(1) Vedi: *Notizia di opere di disegno*. Bologna, Nic. Zanichelli, 1884, pag. 100.

(2) Meritano sempre di essere rammentate le osservazioni suggerite al nostro critico pseudorusso alla vista di codesta Venere, quali si leggono nel suo secondo volume dei *Kunst critische Studien*, dove fra altro prorompe nei termini seguenti di ammirazione per l'insigne artista: « Povero grande Giorgione, quanto sei rimasto incompreso da questo mondo moderno e persino da tuoi propri connazionali ben presto dopo la tua morte! Non fu cercato e trovato già il tuo raggiante aspetto in quadri che non presentano altro se non la tua caricatura? Chi non sapesse apprezzare questa figura femminile, bella come un sogno, non istia a dirmi di essere tale da estasiarsi al cospetto di Raffaello, di Leonardo, di Correggio e di Tiziano. O si può dire che Raffaello o qualsiasi altro artista, fin anco fra i Greci, abbia mai manifestato un sentimento di linee più fino di quello di Giorgione in questa figura di Venere? ».

Quando poi egli intraprende a passare in rassegna una serie di opere da rivendicare a Francesco Vecellio, ci soffermiamo di preferenza su quella della stessa galleria Cook, come tale ch'è bene accreditata da antiche testimonianze. E' quanto dire che gli venne fatto dimostrare essere la stessa che si trovava in origine a Belluno nella chiesa di S. Giuseppe, « una stupenda Natività di N. S. » come la qualifica il Lanzi nella sua *Storia pittorica* « tenuta sempre per opera di Tiziano, finchè il degnissimo monsig. Doglioni ne ha scoperto per autentici documenti il suo vero autore ».

Francesco, fratello di Tiziano, se si deve credere che questo ultimo non fosse nato se non nel 1489, sarebbe stato maggiore di lui di alcuni anni e non ostante dovette avere imparato molto da lui. Comunque sia, nella Natività di che si tratta evidentemente s'ispirò ad una vie più stupenda scena della Natività, la quale ripete la sua origine verosimilmente dal più insigne fra i coloristi veneti, cioè dal prototipo di tutti i coloristi di quella scuola, Giorgione da Castelfranco.

5. CUPIDO DI TIZIANO.
VIENNA, GALL. DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

N'è fortunato possessore oggidì il Visconte Allendale di Londra, non sappiamo per quali successivi trapassi di proprietà fig. 6).

Nulla di più incantevole infatti della calma di questo dipinto, dove in mezzo ad un paesaggio dei più pittoreschi si vede giacere il Pargolo, fatto segno alla venerazione di Maria, di Giuseppe e di due pastori.

E' quanto troviamo riprodotto, non senza notevoli varianti bensì, nella tela di Francesco Vecellio, in uno stile, devesi dire, prettamente tizianesco, dove già viene meno sensibilmente la grazia e la snellezza delle forme del maestro primitivo.

Non sapremmo dichiararci altrettanto convinti delle attribuzioni a Francesco di diverse altre opere indicate dal nostro autore, senza ch'egli si prendesse cura, a dir vero, di dimostrarne l'attendibilità. Notevole fra questi una tavola rappresentante l'Arcangelo Raffaele che guida il piccolo figlio di Tobia a traverso una ubertosa campagna già da tempo additata nella chiesa di Santa Caterina a Venezia quale opera di un altro allievo di Tiziano, Santo Zago.

Anteriormente anzi era tenuta per fattura di Tiziano, col fare del quale in realtà mostra molta affinità, mentre fu pure incisa come tale da Le Febre. Presso gli scrittori locali si trovano indicate alcune opere del suo allievo Santo Zago, ora perdute. Sarebbe rimasta alla vista del pubblico solò quella qui accennata, improntata di un aspetto coloristico intenso, tale da non doversi facilmente accomunare con quello che si avverte nei dipinti di Francesco Vecellio. Comunque sia, regna tutt'ora uno strano mistero intorno a questa opera di non ispregevole pittore. Mentre il Ridolfi nelle sue *Meraviglie dell'arte* (del 1646) cita il dipinto a S. Caterina come la prima opera dipinta da Tiziano giovanissimo (asserzione che non regge di fronte a quanto altro si conosce di mano di Tiziano giovane), il Moschini nella sua *Guida per la città di Venezia*, del 1815, sembra sia stato il primo scrittore che ascrivesse il quadro a Santo Zago, « imitatore di Tiziano », soggiungendo che nei registri dell'Accademia l'anno 1530 lo si trova notato così: *Santo figurer detto Zago.* Ciò mi fa credere ch'egli avesse vestito l'abito di chierico, che noi chiamiamo Zago ». Egli ricorda inoltre uno *Sposalizio della Vergine*, dello stesso pittore, all'Accademia, proveniente dalla chiesa dei Servi, che dovette essere posteriormente escluso dalla galleria, poichè non vi si trova altrimenti, come ci comunica il direttore Dott. Fogolari. Finalmente gli viene attribuito, non sappiamo con quanto fondamento, un ritratto di senatore veneto nella galleria già Lochis dell'Accademia Carrara di Bergamo.

E terminiamo esprimendo il voto che la tavola di Santa Caterina (fig. 7), non facente parte di alcun altare in quella chiesa, abbia a figurare quando che sia nella regia pinacoteca, dove potrà essere meglio osservata e confrontata col medesimo soggetto trattato da Tiziano nella chiesa di San Raffaele.

* * *

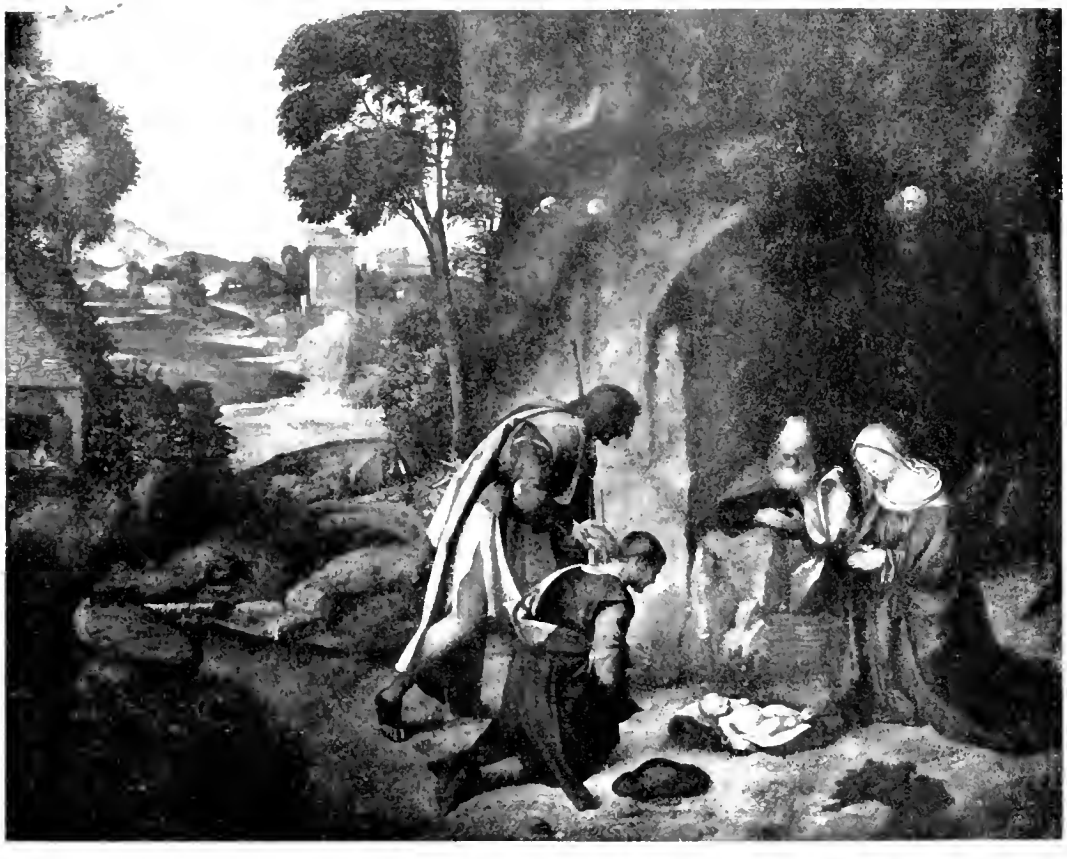
Altri argomenti spettanti in buona parte al fior fiore della nostra arte dei bei tempi stanno raccolti nella terza parte sotto l'intestazione cumulativa di *Miscellanea.*

Vi è illustrata colla parola e colla imagine una

soavissima composizione di Raffaello, quella cioè a dire della *Madonna della torre*, l'ultima opera dell'Urbinate pervenuta alla Galleria Nazionale di Londra, dopo quelle bene note del *Sogno del Cavaliere*, della *Santa Caterina* e della *Madonna Ansidei*. Incerta sempre la storia della sua origine, si può ritenere, come pensa il Cook, che sia stata dipinta nel primo periodo della dimora di Raffaello a Roma, cioè intorno al 1512. Se non che lo stato pietoso di conservazione in cui si trova, rende difficile lo stabilire con certezza se sia stata eseguita tutta di mano del sommo artista. Come assunto di linee comunque sia è una cosa incantevole e si potrebbe qualificare quasi una seconda edizione di un aggruppamento di Madre e Bambino quale ci viene presentato nella *Madonna del Granduca* di Palazzo Pitti. Che avesse incontrato grandi simpatie già per lo passato lo attestano ben parecchie copie sparse per diversi luoghi.

Infatti, come rileva il Cook, già si servì della stessa composizione Domenico Alfani introducendola in un suo quadro d'altare del 1518, ora nella pinacoteca di Perugia, ed una copia contemporanea fu eseguita da uno scolaro di Raffaello, ora esposta nella galleria Borghese. Posteriormente, nel secolo decimosettimo il Sassoferrato la copiò due volte (gallerie Borghese e Leuchtenberg) e Carlo Ceresa (1609-79) ne porge una sua versione nella galleria di Bergamo; laddove altre interpretazioni se ne hanno nel palazzo Albani in Roma e nella galleria di Budapest.

Vie più interessante, tanto più essendo ottimamente conservato, è un ritratto di grazioso giovinetto, un gioiello di mano di Francesco Francia, appartenente ad un privato raccoglitore inglese. Dalle coincidenze dell'età del rappresentato, del tempo in cui potè essere dipinto il quadro e di altri particolari il nostro critico desume, con ra-



5. — ADORAZIONE DEI PASTORI DI GIORGIONE — COLLEZIONE DEL VISCONTE ALLENDALE.
Fot. dell'Arundel Club).

L'ARCANGELO E TOBIA DI SANTO ZAGO — VENEZIA, CHIESA DI S. CATERINA. (Fot. Alinari).

gionevolezza, trattarsi del ritratto del diecenne Federico Gonzaga. Figlio di Gian Francesco Gonzaga e di Isabella d'Este, nato nel 1500, sarebbe stato effigiato dal Francia nel 1510, quando il giovinetto era di passaggio in Bologna, diretto a Roma, quale ostaggio di Giulio II in seguito alla liberazione dalla prigionia inflitta al padre dai Veneziani nel 1509, dopo la sua disfatta a Legnano. Ritratto intorno al quale si conservano certi significanti termini di elogio per parte della marchesa madre e di devoto ringraziamento per parte del pittore.

Le bene note ricchezze delle gallerie tanto pubbliche quanto private d'Inghilterra danno occasione al critico d'intrattenersi intorno a diversi problemi attraenti, che sorgono al cospetto di parecchi altri mirabili ritratti, in ispecie di scuola veneta.

Da quanto egli dice ed anche dalla presenza delle riproduzioni grafiche di una serie di sifatti ritratti si deve desumere pur troppo che più d'uno abbia sensibilmente sofferto e perduto della sua apparenza primitiva in causa dell'infausto intervento di temerari restauratori. Ne consegue che in molti casi è reso troppo arduo il compito al critico di precisare l'autore del dipinto, scarseggiando i dati genuini per pronunciarsi con piena sicurezza. Fra i vari nomi di pittori meglio conosciuti ch'egli viene rammentando, quali il Giorgione, il Basaiti, il Licinio, il Carpani, il Palma, s'intercala quello di uno meno corrente, v. a. d. quello del trevisano Domenico Capriolo, di cui ci presenta un ritratto d'uomo, segnato del suo nome e della data 1528. E' l'effigie di un letterato, a quanto si direbbe, da non fare cattiva figura come opera d'arte in mezzo ad altri di maggiore grido. Discorrendo di questo e degli altri Veneti, il Cook tributa il debito omaggio alla memoria del defunto Dott. Ludwig per le molte e interessanti scoperte fatte negli archivi di Venezia e pubblicate in diversi periodici tedeschi. Riscontra poi nel ritratto indicato certa analogia di stile con quelli tramandatici dal pennello del compaesano Lorenzo Lotto; circostanza che apparisce giustificata anche dalla riproduzione in istampa ch'egli unisce alla sua descrizione e che si potrebbe riscontrare fino a un certo punto altresì in un altro ritratto del Capriolo concepito con nobile fierezza, il di cui prototipo, ripetuto diverse volte già da antico tempo, si trova nella galleria dell'Ermitage a Pietroburgo. E' segnato in un medaglione nell'angolo a destra al basso con un capriolo giacente, dove è pure indicata l'età di 25 anni del rappresentato e la data 1512. Chi sia il personaggio non si sa, rimanendo ad ogni modo esclusa la congettura già espressa fosse il ritratto dell'artista, se è vero, come viene avvertito, che questi fosse nato nel 1494 (fig. 8).

Per gli estimatori di un artista originale quale Lorenzo Lotto deve riescire di particolare interesse la presentazione di un suo ritratto (alla sua volta barbaramente pur troppo maltrattato) in considerazione del modo geniale con cui il rappresentato è inteso, mentre sembra fare cenno a diversi accessori che lo circondano (una perla, una testina di bove, uno stile, due ramoscelli di palma incrociantisi, ecc.) appesi ad un festone di foglie di alloro applicato sul fondo. E' una di quelle opere nelle quali l'imaginoso pittore si piacque sbizzarrirsi, a seconda delle sue disposizioni, in concetti allusivi a circostanze riferentisi all'indole delle persone prese a ritrattare, con particolari tanto più caratteristici, quanto meno ci è dato interpretarli con sicurezza oggidì.

Pone termine poi alle rassegne del volume la comunicazione di un graziosissimo, poco conosciuto dipinto del nostro Palma il vecchio. Sopra un praticello fiorito stanno sedute da un lato due floride giovani donne, in ampii panneggiamenti, intente alla lettura di un libro di canto. Dal lato opposto sta pure seduto per terra un giovane inghirlandato che le rimira con dolce sguardo, in quella che viene toccando, come accompagnatore, le corde del suo liuto. Nel fondo un vago paesaggio, con piante e casolari rustici specchiantisi sulla superficie di uno stagno. N'è fortunato possessore nella sua raccolta il marchese di Landsdowne a Londra.

Emana dall'idillico soggetto quell'incanto poetico, che non siamo soliti riscontrare se non nelle opere del grande mago della pittura, l'immortale Giorgione, e di coloro che più direttamente a' suoi concetti ebbero ad ispirarsi.

Nel quadro accennato d'altronde va avvertita una circostanza significante, ossia la rivelazione di un legame fra il Palma e Tiziano Vecellio, quale si manifesta nell'atteggiamento del giovane musicista, che trova il suo riscontro in quello di analoga figura nel quadro delle *tre età dell'uomo* di quest'ultimo, in Inghilterra, nella galleria Bridgerwater, non che in una replica nella galleria Doria Panfili a Roma. Rivelazione che già da tempo in vero era stata notata a mezzo un altro esempio, vale a dire nella affinità che si palesa fra la Santa introdotta dal Palma nella sua incantevole *Santa Conversazione,* acquistata dalla regia Pinacoteca di Venezia, e la Santa Agnese quale apparisce in un quadro della *Sacra Famiglia* di Tiziano bene nota nella galleria del Louvre.

GUSTAVO FRIZZONI.

8. — RITRATTO D'UOMO DI DOMENICO CAPRIOLO — PIETROBURGO, GALLERIA IMPERIALE

PANORAMA DI PAGAN DAL TEMPIO GAÛDA-PALIN.

I MILLE TEMPLI DI PAGAN.

NEL centro della Birmania, ad una ventina di miglia al sud del confluente del Chindwin e dell'Irrawaddy, il piccolo villaggio miserabile che porta il grande nome di Pagàn, ammassa le poche sue squallide capanne di bambù sulle alte rive del fiume entro le mura diroccate di quella che, mille anni or sono, era la capitale del più fastoso regno, ove re dalle menti giganti concepirono ed attuarono una delle più grandiose opere d'arte e di religione che si conoscano.

Vivono ancora i discendenti di quel popolo e lavorano la bella lacca rossa di cui posseggono il segreto, strappano al suolo inaridito quel poco che loro occorre per il vivere, ma la sterminata pianura è silenziosa come un immenso cimitero, la vita ne è fuggita altrove.

Altri regni sono sorti, caduti, risorti; l'irrequieta razza ha vagato dal sud al nord trasportando la sua grandezza da un punto all'altro, lasciando dietro a sè rovine e decadenza. Pagàn si è salvato.

Le guerre, le migrazioni, le dinastie si sono succedute, il paese si è ingrandito, abbassato, rifatto, caduto poi per sempre sotto il potere Europeo, e Pagàn è rimasto come l'ha lasciato l'ultimo suo re, fuggendo davanti all'invasione Chinese.

La storia degli ultimi 700 anni si è svolta pel popolo Birmano senza che le acute aguglie dei tempî di Pagàn ne vedessero il minimo evento. La terra rimase incolta, le sabbie si stesero sulle vie che dal fiume portavano le innumerevoli processioni ai santuari, gli sterpi invasero le campagne ed il deserto si formò attorno ai muri saeri, alle Pagode, agli immensi leogrifi grotteschi che sembrano posti a proteggerle.

Oggi i battelli che solcano l'Irrawaddy passano oltre, si fermano quattro miglia più in su, a Nyangù. Ed a Pagàn vanno solo i pellegrini. Pellegrini della fede ai pochi tempî rimasti vivi al culto, pellegrini dell'arte ai mille che parlano dei secoli che non ritorneranno mai più.

* * *

Le cronache Birmane narrano i fasti e la fine del potente regno di Thaaret-Khettar (vicino all'odierna Prome), le lotte fra le tre tribù che vi predominavano, la loro dispersione e la migrazione della più forte, quella dei Pyù, verso il nord, lungo l'Irrawaddy, fino alla vicinanza del Pagàn d'oggi. Questo avvenne verso la fine del primo secolo dell'èra.

Le leggende oscurano ogni dato storico, intral-

ciano ogni ricerca positiva. Il paese era dominato da cinque mostri favolosi, indubbiamente tribù nemiche che passarono sotto aspetti soprannaturali agli occhi delle genti ancora idolatre. Un éroe, Pyù-Saw-di, li distrusse ed il regno cominciò a consolidarsi, finchè il XVIII re Thingayaza fondò l'èra Birmana seguita ancora oggi (marzo 639).

La capitale mutò nome e località col mutare dei re. Si chiamò Paukaya, Thayi-pittasa, Tampawadi e poi definitivamente Pagàn sotto il 33° re Pyu-bya (anno 839).

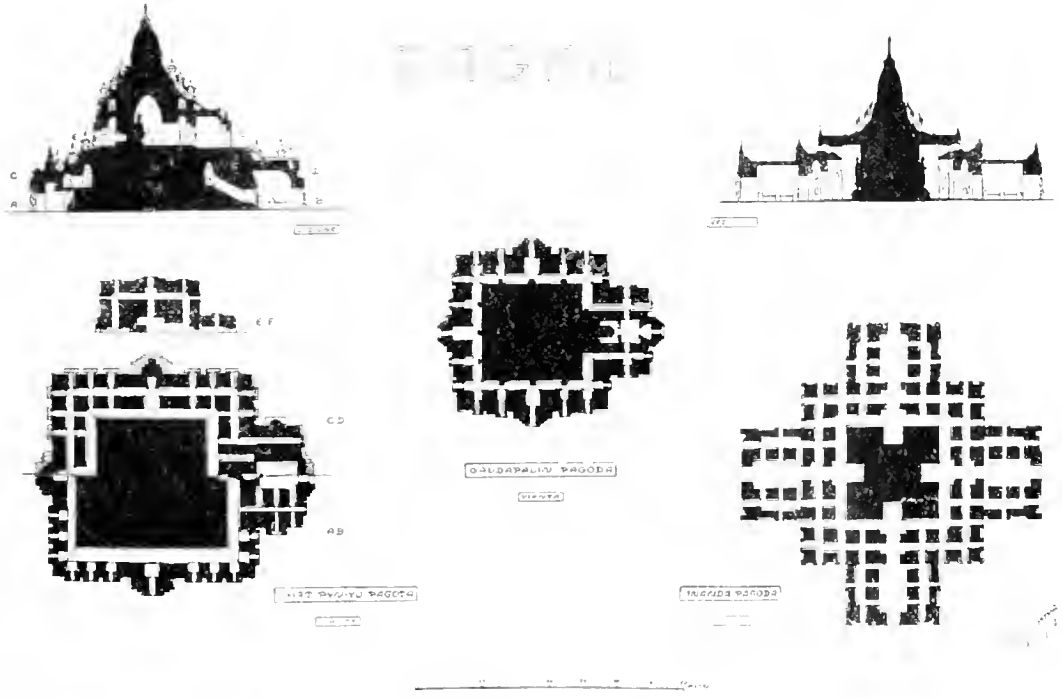
Il suo nome classico era Pugama ed il regno era chiamato Arimaddama o Puga-rama.

Il suo grande destino comincia a delinearsi, ma l'instabilità delle dinastie, le lotte fra le varie tribù, gli intrighi delle corti, tolgono al primo periodo di circa 900 anni ogni carattere di storia. La leggenda vi domina sola e gli immaginosi cronisti vi addensano migliaia di racconti fantastici e la popolano di personaggi soprannaturali. Pagàn immortale, la città sacra, la rocca del Buddismo come la chiamavano, sorse alla sua grandezza dopo l'avvento al trono del 40° re Anaurhata-zaw (1010-1052) e per 269 anni brillò al sommo della gloria attirando a sè tutte le migliori forze di un regno che si estendeva dal Bengala al Yùnnàn.

Il paese era semi-idolatra; vi si adorava il Drago, e gli Ari, sacerdoti di un culto estremamente corrotto, dominavano.

Anaurhata-zaw si propose di estirparlo, sostituendogli il culto del Buddha colla predicazione di un famoso sacerdote Buddista, Arahan, che veniva dalle regioni del sud, da Thatòn. Gli Arî furono dispersi, i loro seguaci perseguitati e monaci della nuova fede chiamati da ogni parte. Lo zelo religioso del re crebbe col successo. Mandò ambasciatori a Manuha re di Thatòn chiedendo copia del Tripitaka, le leggi del Buddha. Al rifiuto di Manuha, Anaurhata radunò un immenso esercito, marciò sopra Thatòn, la rase a terra dopo un lungo assedio e ritornò in trionfo a Pagàn portando prigioniero il re, e le sue innumerevoli mogli, i figli, la corte intera, tutti gli artefici d'ogni parte dell'India e cinque elefanti carichi dei libri sacri. E volle che sul nuovo suolo di Pagàn fossero costruite le meraviglie che egli aveva visto a Thatòn.

Così cominciò la costruzione di quei tempî magnifici, che si staccano da ogni altro della Birmania



PIANTE E SEZIONI DI GIUSEPPE GOVONE — DAGLI SCHIZZI DI YULE E DA RILIEVI SUL POSTO.

e che coprirono in un paio di secoli un'estensione di 100 miglia quadrate. La leggenda ne contava 10000. L'asserzione storica che i tempî di Pagàn siano stati copiati od almeno ispirati da quelli di Thatòn, è ora discussa e posta seriamente in dubbio. Quanto si trova ora in rovina in questa città è ben lontano dalle grandi concezioni di Pagàn e fu suggerito che la capitale distrutta da Anaurhata fosse Angkòr nell'Indocina.

* * *

I comodi battelli dell'Irrawaddy rimontano il fiume da Prome o lo scendono da Mandalay approdando a Nyangù.

Venendo dal sud, si deve girare al largo la punta di Pagàn per evitare i banchi di sabbia e si ha così di colpo la visione grandiosa della città morta. I più alti tempî spiccano distintamente sulla

PANORAMA DI PAGAN DALLA VERANDA DEL REST-HOUSE.

Qualunque sia stata l'origine, Pagàn salì rapidamente allo splendore, divenne il centro delle arti, del culto, i suoi re gareggiarono nella costruzione di migliaia di tempî, chiamandovi i più celebri artisti dell'India, e quando l'ultimo re Narathi ha-pati fuggì davanti all'invasione Chinese dopo aver distrutto un numero sterminato di quei tempî per rinforzare le mura della città, quando il popolo Birmano gli scagliò dietro il titolo di Talok-pyé-min, cioè — il re che fuggì dai Chinesi — mille immani monumenti rimasero ancora ritti nel deserto silenzioso, ad attendere una gloria che non doveva più ritornare (anno 1279).

riva, più in dentro, nella leggera nebbia e lontano contro il cielo. Il loro numero stupisce, le loro forme sono nuove, interamente diverse da quelle vedute nelle altre regioni della Birmania. Lontano, fra cento aguglie minori, una nitida forma acuta appare tutta bianca e scintilla al sole dalla punta dorata. È l'Ananda, il più famoso, il più sacro dei tempî. Poi il battello si avvicina, le sponde alte nascondono ogni cosa, appaiono le case di Nyangù, la folla pittoresca ed irrequieta sulla riva, e lo sbarco avviene fra le grida, la confusione, lo scompiglio tanto famigliare a chi conosce l'Oriente.

Arriviamo mentre cade il sole e la sera cala ra-

PAGAN E I SUOI TEMPLI.

pidamente. Andiamo a Pagàn a cavallo, per una strada polverosa, in una corsa fantastica attraverso le ombre giganti dei tempî che tagliano il cielo, infinite. I piccoli poneys Birmani non galoppano, trottano velocissimi saltando ogni ostacolo, sicuri della loro strada fra le oscure masse che si fanno sempre più dense e più giganti. Un incerto candore lontano ci richiama una forma già famigliare, è ancora e sempre l'Ananda. Passiamo una porta fra le mura diroccate, entriamo nel vecchio Pagàn.

Quello che vediamo è infinitamente più grande e più che tutto diverso, diverso da ogni altro spettacolo.

La pianura sconfinata, avvolta nella penombra, non ha ancora la sua apparenza reale, sembra un mare tranquillo dove una flotta fantastica sia ancorata, pronta per chissà quale grandiosa spedizione.

In pochi minuti il sole ha riversato tutta la sua luce, le antenne dorate sfolgorano, le lontane

SULLA STRADA DA NYANGU A PAGAN.

Alcune case di bambù, silenziose, qualche lume, ancora le mura; riappare il fiume d'argento sotto la luna che sorge; un ultimo immenso tempio, poi uno steccato, qualche albero e la nota architettura del Rest-house.

Siamo nel cuore di Pagàn.

Al mattino, quando nella prima luce di un'alba limpidissima, guardiamo ansiosi dalla veranda del Rest house, tutti i nostri sogni, tutte le fantasticherie fabbricate attorno a questo Pagan di leggenda che si avvicinava, cadono come povere cose inadeguate.

masse indefinite rivelano le loro linee, quelle vicine concedono ogni loro dettaglio, altre sorgono nuove, insospettate.

L'occhio si addestra, oltrepassa la prima visione, scopre altre aguglie, altre forme più lontane, ritorna con compiacenza a quelle già note. Ve ne devono essere ancora al di là, infinite, inarrivabili.

È una città sacra questa, immensa, che ci sta davanti? No, Pagàn non è mai stata tale. Non la si può confrontare con la Mecca o con Benares e nemmeno con Lhassa.

Era la capitale, il cuore di un regno potente e

IL TEMPIO AVANZA

UN BUDDHA DEL L'ANANDA.

fastosissimo ove le corti, gli edifici profani dovevano possedere una magnificenza pari a quella spiegata nei tempi e nei monasteri. Ma tutte quelle costruzioni erano in legno come le moderne di Mandalay e la loro rovina era inevitabile, doveva seguire immediatamente l'abbandono. Solo la calce ed il mattone, esclusivamente adoperati per i monumenti della fede, resistettero al tempo e conservarono la grande meraviglia.

I tempî di Pagàn, chiamati impropriamente pagode, si distinguono nettamente da queste per la forma ed in modo speciale per il significato. La pagoda è una costruzione massiccia destinata a racchiudere e proteggere una reliquia di uno dei Buddha o di qualche grande monaco. L'essere massiccia ed impenetrabile ne forma la principale caratteristica, i vari aspetti che la pagoda può assumere essendo totalmente in arbitrio del costruttore e soggetti al gusto predominante del momento. I Birmani la chiamano Zedi e corrisponde alla Dagoba del Ceylon, alla Topa, o Stupa dell' India. Secondo l' importanza della reliquia nascosta se ne distinguono quattro speci. La Shwè Dagòn di Rangoon è il più grandioso ed il più classico modello della pagoda Birmana.

IL TEMPIO NGA-YON.

IL TEMPIO THAT-PIN-YU

Il tempio di Pagàn non racchiude nessuna reliquia, è piuttosto una grande « offerta » al Buddha, la sua speciale costruzione interna gli ha dato il nome di Kù o Cavo.

Consiste generalmente di una solida camera centrale delle immagini, circondata da larghi corridoi aprentisi nel mezzo di ognuno dei quattro lati in portici d'accesso che sporgono dalla base quadrata in modo da dare alla pianta dell'edificio una forma quasi di croce.

Sopra la prima costruzione varie terrazze si innalzano restringendosi fino alla svelta cupola a forma di mitria, ricordante la « sikra » dei tempî Jain del nord India, su cui posa l'acuta aguglia coronata dal Htî, o ombrello, generalmente di ferro battuto e dorato, talvolta anche d'oro massiccio.

Questi monumenti non hanno esempio in nessuna parte del mondo. Le rovine di Angkòr, il magnifico Boro Boedoer di Giava hanno in comune l'idea generatrice, il significato di grande imperitura offerta al Buddha, fors'anche una certa impronta visibile di questa origine, ma nulla di più.

I dettagli di ornamentazione, i bassorilievi, le immagini ricordano l'arte Indiana, ma tutto l'assieme, le linee ardite e dolci, gli archi e le volte, i pilastri ed i capitelli, i cornicioni e le inquadrature delle

BUDDHA DELLO THAT-PIN-YU

TEMPIO DIROCCATO.

finestre non hanno riscontro che nelle costruzioni greco-romane.

L'armonia che si svolge dalle geniali proporzioni è inimitabile. Di terrazza in terrazza l'edificio sale e si affina aspirando all'ultimo pinnacolo che si tende sottilissimo verso il cielo: la decorazione è sempre sobria, nessun agglomeramento di sculture od ornamenti, nessuna pesantezza di archi bassi,

PARTICOLARE DI UN TEMPIO DIROCCATO.

di colonne tozze come nei tempi dell'India. Il sesto acuto, l'aguglia dominano, attirano, dirigono tutte le altre linee.

La conservazione di alcuni fra i tempi è miracolosa ed è dovuta all'estrema siccità della regione ed al rispetto che il popolo Birmano ha sempre avuto ed ha ancora per ogni manifestazione della sua fede. Le rovine sono certamente molte, ma il Birmano non le rimuove, non le restaura perchè acquista

BUDDHA DI UN TEMPIO DIROCCATO.

« kuthò » (merito) solo chi costruisce una nuova pagoda.

Dove l'intonaco è intatto, il tempo ha deposto un delicato colore grigio di pietra che si oscura nei cavi delle finestre, fra i dettagli delle decorazioni, in ombre verdastre come di vecchio granito. Solo l'Ananda, che i fedeli venerano sopra ogni altro tempio, è stato imbiancato tutto ed abbaglia a miglia di distanza, enorme nella sua armonica forma candida sotto il Hti dorato di recente, scintillante come un faro.

TEMPIO E KYAUNG VICINO A NYANGÜ.

PAGODA BU O PUMPKIN.

* * *

A questo tempio è dovuto il primo pellegrinaggio.

Il carro dal baldacchino e dai cuscini verdi, messo a nostra disposizione dal Birmano prefetto del paese, ci porta lentamente, cigolando, trascinato a fatica da due buoi gibbosi per metà affondati nella polvere della strada, fino alla porta principale del recinto ove due giganti Chinfs (leogrifi) si ergevano a guardia della sacra soglia. Ne rimangono solo le zampe dagli artigli leonini, unica rovina di un edificio in perfetto stato di conservazione.

Il tempio è vecchio di quasi mille anni essendo stato costruito nel 1058 dal re Kyan-yittha, figlio di Anaurhata il grande. Il suo nome originale pare fosse Nanda-si-kû (grotta di Nanda), che poi venne dal popolo trasformato in onore di Ananda, il cugino e discepolo favorito del Buddha Gautamo.

Il nucleo centrale è una massa quadrata di 65 metri di lato da cui si protendono quattro vestiboli, diretti, come in tutti i monumenti Buddistici, ai quattro punti cardinali. Sopra questa prima costruzione, sei terrazze s'innalzano, restringendosi gradatamente fino alla base della piramide a forma di mitria; la termina la sottile aguglia ed il Hti alto dal suolo circa 55 metri.

Nell'interno, due corridoi concentrici compiono l'intero giro e comunicano per varie aperture fra di loro e coi quattro vestiboli.

Di fronte ai vestiboli e contro al nucleo centrale si aprono quattro grandi celle ad accogliere le colossali immagini dei Buddha, magnifiche sculture dorate alte 88 metri, ritte nelle attitudini di preghiera, benedizione, predica e meditazione.

IL TEMPIO GAÛDA-PALIN

Questa calma, serena visione si presenta subito entrando dai vestiboli al di là delle massiccie porte di legno scolpito che proteggono il santuario durante certe cerimonie speciali e la penombra che avvolge le celle fin sopra le spalle della statua rende più strana, più inattesa la luce viva da cui si vede inondato il placido largo viso. L'effetto è grandioso ed in certe ore del giorno un raggio di sole batte in pieno sul Buddha dorato e ne tor-

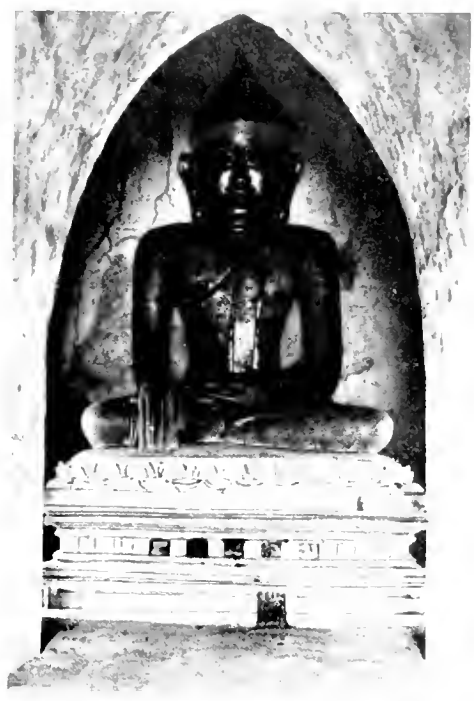
menta, ne indurisce i dolci tratti in un'espressione quasi tragica.

Questa curiosa illuminazione è dovuta alla speciale disposizione della vôlta acuta della cella che oltrepassa il piano della prima terrazza e riceve la luce da un'apertura, invisibile dal basso a chi sta nel vestibolo. Sulle pareti dei corridoi che girano attorno alle camere delle immagini, numerose nicchie accolgono altre piccole statue del Buddha e bassorilievi dorati, narranti la vita e le varie incarnazioni. In queste specialmente e nelle piastrelle in terracotta che ornano l'esterno del tempio lungo lo zoccolo, gli artefici Indiani hanno lasciato la maggior traccia della loro arte. Nelle terrecotte sono rappresentate scene fantastiche di guerrieri e di animali, fra cui ritorna sovente il cammello, sconosciuto in Birmania, ma assai comune in India.

Un muro di cinta racchiude il tempio intero e le piccole costruzioni annesse: un « kiaung » (monastero) di legno scolpito, un mastodontico thabeik » in pietra (ciotola dell'elemosina), l'immancabile « kyidan-ya », l'impronta del piede di Buddha, un piede di un metro e mezzo di lunghezza.

Il silenzio regna dappertutto, la solitudine è completa.

Qualche rara volta un passante ferma il suo carro al sole, entra nella frescura del tempio per qualche minuto, si accoscia davanti al Buddha piegando il capo fino a terra, si rialza colle mani giunte e riesce a ritroso, inchinato, finchè varca la soglia

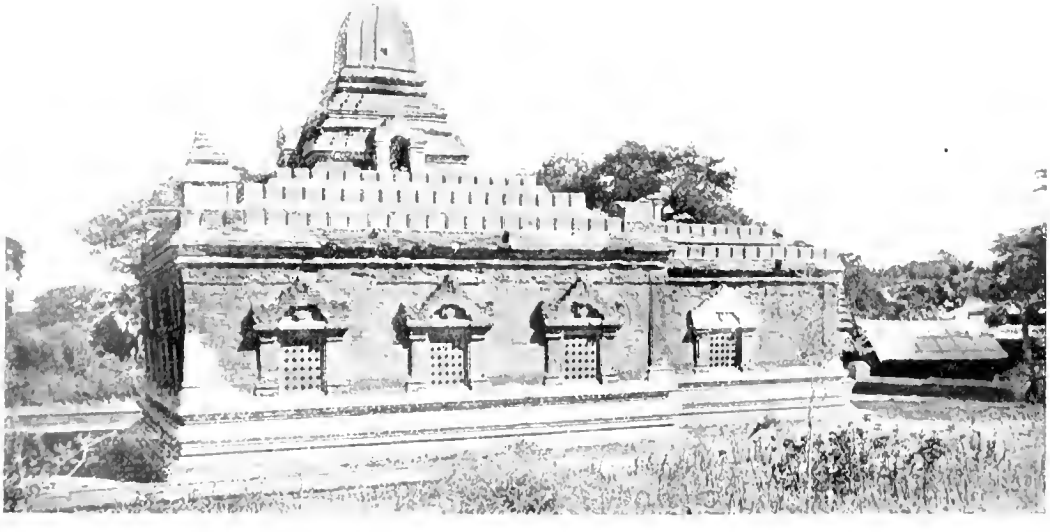


BUDDHA DEL GAÛDA-PALIN.

IL TEMPIO GAÛDA-PALIN.

CHINTHE (LEOGRIFO) DELLA PAGODA SHWE ZI GON

PARTICOLARE DEL NAGA-YON.



IL NAN-PAYA DI MANUHA.

LA PAGODA SHWE-ZI-GÒN

NEL RECINTO DELLA PAGODA SHWE-ZI-GÒN.

LA MINGALA-ZEDI.

santa. Altre volte giovani donne del paese che portano sul capo le smaglianti lacche rosse per il mercato di Nyangù o per il passaggio di un battello, cessano di cicalare, depongono il carico sui gradini e si prostrano a pregare graziosamente con mille moine, senza smettere di fumare l'enorme sigaro di corteccia odorosa e sorridendo sempre.

Una sola volta all'anno e durante il plenilunio, all'Ananda accorrono migliaia di pellegrini da ogni parte del paese.

TAVOLETTA IN TERRACOTTA DELLA MINGALA-ZEDI.

Allora la vita ritorna nel deserto, i pochi alberi inariditi si smagliano di bandierole di tutti i colori, sottili tronchi di palma dorati sventolano centinaia di orifiamme; i gradini, gli zoccoli, gli altari del tempio si coprono dei fiori dei frangipani, olezzanti fino alla vertigine, dei grappoli gialli delle orchidee, lunghi come quelli delle acacie. L'incenso fumiga dalle ciotole d'argento, le piatte campane di bronzo, percosse incessantemente, girano sulle funi e mandano il loro suono oscillante a ripercuotersi fin sulle colline al di là del fiume; i bazar innumerevoli sorgono ovunque ed i ceri colorati, i parasoli di carta, i fiori artificiali, le piccole statue del Buddha in stagno, in ottone, tutto l'infantile bagaglio di quell'adorazione gentile e sorridente, torna a spiegarsi fra la gioia ed il frastuono d'uno dei popoli più spensierati della terra.

Per tre giorni e tre notti una vita immensa, irrequieta si agita attorno alle sacre mura, poi tutto tace di nuovo, il deserto ritorna deserto e l'Ananda rimane nella pianura silenziosa a dominarla, ad irradiarla del suo candore.

* * *

Due altri tempi, That-pin-yù e Gañda-palin, del

puro stile proprio a Pagàn e la Shwè-zi-gôn, pagoda del tipo comune al sud della Birmania, possono venir considerati come i modelli di quasi tutte le altre costruzioni. Le varianti sono infinite, certe linee, certe decorazioni, le attitudini delle immagini variano col variare del significato e delle leggende, ma in questi quattro magnifici esemplari, conservati in modo perfetto, sta la chiave del segreto architettonico di Pagàn.

Il tempio That-pin-yù è il più alto di tutti; misura quasi 70 metri alla punta del Hti ed è perfettamente quadrato di base. Caratteristiche sono le tre terrazze sovrapposte che uniscono il corpo esterno con quello centrale e l'inusitata altezza di questo prima di riprendere il graduale assottigliamento verso l'aguglia. L'immagine del Buddha è una sola, seduta e non al piano terreno, ma in una grande camera a 16 metri dal suolo, nel centro dell'edificio.

Anguste scale, tagliate accortamente nello spessore dei muri, portano alla cella ed alle terrazze superiori; di là ripide gradinate ad ognuno dei quattro lati salgono fino alla piramide finale.

Il suo nome significa: Onnisciente.

Il tempio Gaûda-palin appartiene al tipo dello That-pin-yù, ma è molto più armonico nel complesso. Meno massiccio, le linee si raggruppano e si ristringono verso l'alto con maggiore dolcezza, le cornici, le decorazioni, le aguglie sono di una fattura più delicata e le proporzioni delle varie parti gli danno un equilibrio insuperato. Fra tutti è forse quello che dà la maggior impressione dell'idea che lo ha originato e raccoglie nel modo più completo le mirabili attitudini dei costruttori. La sua posizione poi, vicino alle sponde del fiume, nel recinto delle vecchie mura della città, ne fa la torre di vedetta di tutta la pianura.

Dal piccolo spazio attorno alla cupola non v'è punto lontano di Pagàn che si nasconda allo sguardo, i mille tempî si potrebbero contare quando il sole basso sull'orizzonte sta per scendere dietro le colline al di là dell'Irrawaddy e la polvere sembra d'oro e l'Ananda di un alabastro rosato che ricevesse la luce dall'interno.

* * *

La pagoda Swè-zi-gôn (« shwè » significa in Birmano oro o « dorato ») sorge poco lontano dal villaggio di Nyangù ed è popolarissima fra gli Indigeni e continuamente arricchita di cappelle votive, di nuove dorature ed immagini sacre.

Costruita dal grande Anaurhata, fu distrutta e ricostruita dal figlio Kyan-yit tha nella forma che conserva oggi.

Non è più il tempio; è la pagoda, cioè la classica costruzione massiccia in cui la base quadrata a larghi gradini sostiene il corpo principale in forma di campana rovesciata e l'aguglia più o meno sottile

IL TEMPIO BAUDI.

restringentesi fino al Hti. In questa la cupola è larghissima e tutto l'assieme un po' tozzo, ma grandioso. È tutta dorata dalla fine della base alla sommità ed attorno al Hti una corona di raggi d'oro porta minuscoli campanelli di bronzo che si urtano al minimo soffio di vento e tintinnano incessantemente.

Curiose piastrelle in smalto a colori ornano lo zoccolo di bassorilievi rappresentanti scene della vita del Buddha commentate da un'iscrizione in lingua Pali.

Il recinto è ingombro di altre costruzioni minori: vecchi Hti che hanno perduto la doratura, statue in pietra, in bronzo, in cemento laccato di rosso, candelabri, altari di ogni stile e perfino la casa dei « Nat » o

PARTICOLARE DEL TEMPIO BAUDI.

spiriti ed un orribile porticato moderno ricoperto di lamiera zincata.

* * *

Molti altri tempi conservano quasi intera la loro ossatura, migliaia di dettagli sono in ognuno che richiederebbero anni di studio per l'archeologo e mesi di soggiorno per il profano che ne senta la profonda bellezza.

Ricordando, i nomi famigliari delle forme vedute mi ritornano alla memoria in tutta la loro pienezza assieme al sole, al calore, alla solitudine di quei giorni passati sul sacro terreno di Pagàn con l'amico compagno; e le miglia percorse faticosamente nella polvere per vedere tutto, le scalate alle macerie, alle ultime cime dei tempi nelle ore torride, quando nemmeno gli animali osavano lasciare le capanne, le lunghe soste nella penombra delle celle, davanti al mistero del calmo sorriso del Buddha e le notti chiare di plenilunio passate davanti a quell'altro mistero ancora più grande, quello delle mille ombre gigantesche che si ergevano nella pianura.

* * *

Nan-payâ, il tempio di pietra del re prigioniero Manuha, Naga-yôn, Sula-muni, Baudi, Tilo-minlo, Mingala-Zedi, Shwè-san-dau, Shwè-gu-gyi.... e cento e cento altri ancora.

Pagàn è infinito.

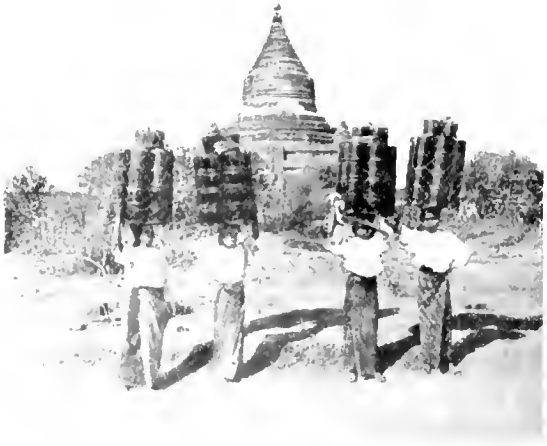
È il monumento senza pari, il principio e la fine di un'epoca isolata nella storia, unica, imperitura eredità lasciata a tutto il mondo.

Pagàn attende uno studio che non è stato ancora intrapreso.

Queste incomplete, sommarie note sono state scritte col desiderio, coll'augurio che tale studio si compia.

NINO ANTONGINI.

(Fotografie inedite dell'autore).



PORTA VERICI DI SCA-OLE IN LACCA DAVANTI ALLA MINGALA-ZEDI

ESPOSIZIONI D'ARTE:

LA MOSTRA DEGLI ACQUERELLI DI WILIAM WALCOT A LONDRA.

WILIAM WALCOT.

TRA le molteplici e varie tendenze che ogni anno si profilano alle mostre della Fine Art Society's in New Bond Street, a Londra, ma che raramente si affermano quale contrapposto alle correnti da cui emersero le opere dei più celebrati pittori inglesi, viene accolta con vivo compiacimento l'apparizione di ogni artista che riveli spiccate doti personali e segua un indirizzo proprio. Uno degli acquerellisti che meglio si sia distinto in questo genere di pittura, elevato dagl'Inglesi ad un grado di perfezione forse altrove non raggiunto e la cui fama in breve abbia cominciato a dilatarsi per mezzo della stampa, questa moderna dispensatrice di rinomanza, è Wiliam Walcot, le cui recenti esposizioni, tenute a Londra, sono state sanzionate dalla più lusinghiera accoglienza.

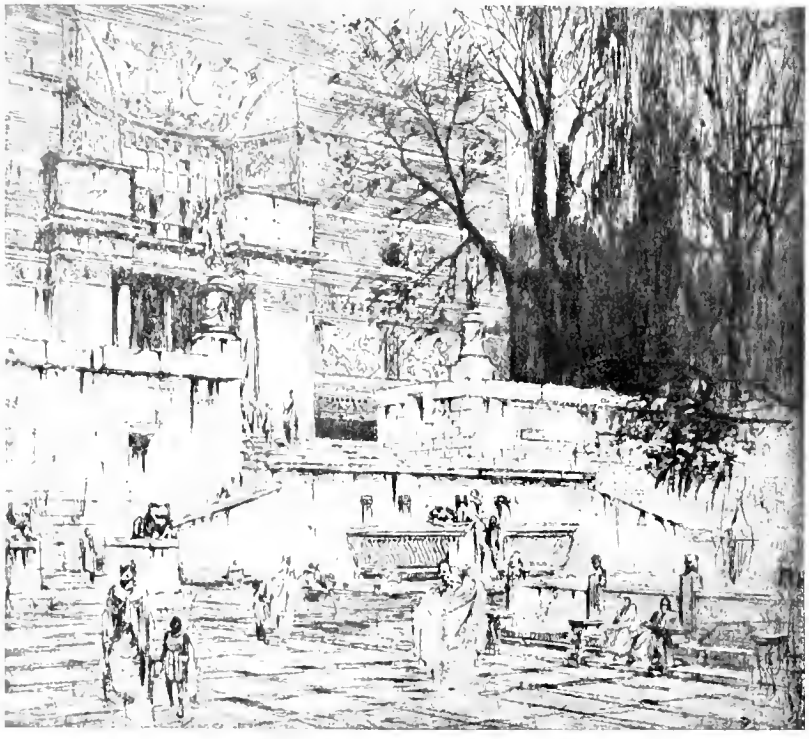
Il Walcot è nato da genitori inglesi in Russia, a Odessa, nel 1874; dopo aver frequentato l'Accademia Imperiale di Belle Arti di Pietroburgo e l'Istituto di Belle Arti di Parigi, si è perfezionato negli studi arricchendo la sua visione d'ogni magico splendore dei tramonti romani e d'ogni deli-

WILIAM WALCOT: ANFITEATRO ROMANO

cata tinta malinconica di Venezia, poi che a Roma ed a Venezia ha vissuto parecchio tempo lasciando di sè un gradito ricordo nell'ambiente artistico, in quel « clima » cioè, così saturo di livori, di diffidenze, di sleali competizioni.

Ma, pur senza indugiare nel preambolo, giova ricordare che, dedicandosi alla pittura, il Walcot ha abbandonato la professione di architetto; dalla qual cosa non si deve però dedurre che il carattere del suo lavoro sia architettonico nel gretto senso accademico. Contrariamente, invece, a quanto potrebbe supporsi in primo luogo, è da notare che il Walcot ha cercato con costanza di esplicare l'arte sua a traverso quei soggetti su i quali i suoi studî precedenti non avrebbero potuto esercitare un'influenza tirannica ed esclusiva.

Se volessimo classificare l'opera sua, dovremmo suddividerla in due gruppi principali: già che egli alterna, nella sua produzione, i quadri di genere, dov'è tutta la freschezza delle vive impressioni del momento, e le sue nitide acqueforti, col nobile cimento delle composizioni storiche. Egli non contrappone un genere all'altro, e dà prova sempre di seguir l'estro felicemente; se bene questa delle composizioni sia la fase dell'opera sua su la quale con maggior diligenza si debba esercitare la critica, date le grandi difficoltà che presenta e che vengono più tosto di rado sormontate.



WILLIAM WALCOT. - VILLA DI UN PATRIZIO.

L'inspirazione storica trova in generale una più facile via di sbocco nell'opera teatrale o letteraria che nell'opera poetica, e meno ancora si presta all'arte figurativa. Poi che a creare il romanzo o il dramma storico basta che gli elementi storici prescelti dall'artista possano presentarcisi coordinati secondo la visione particolare che di una data epoca e delle sue convulsioni l'artista ritrasse, a traverso la quale però è ovvio che debbano riconoscersi i fatti e le cose e le persone, l'ambiente in

somma, quali ce li ha dipinti la storia. E ancora, così al romanzo, come al dramma e alla poesia, gli elementi necessarî per la loro elaborazione possono essere utilmente forniti dai libri e dai documenti.

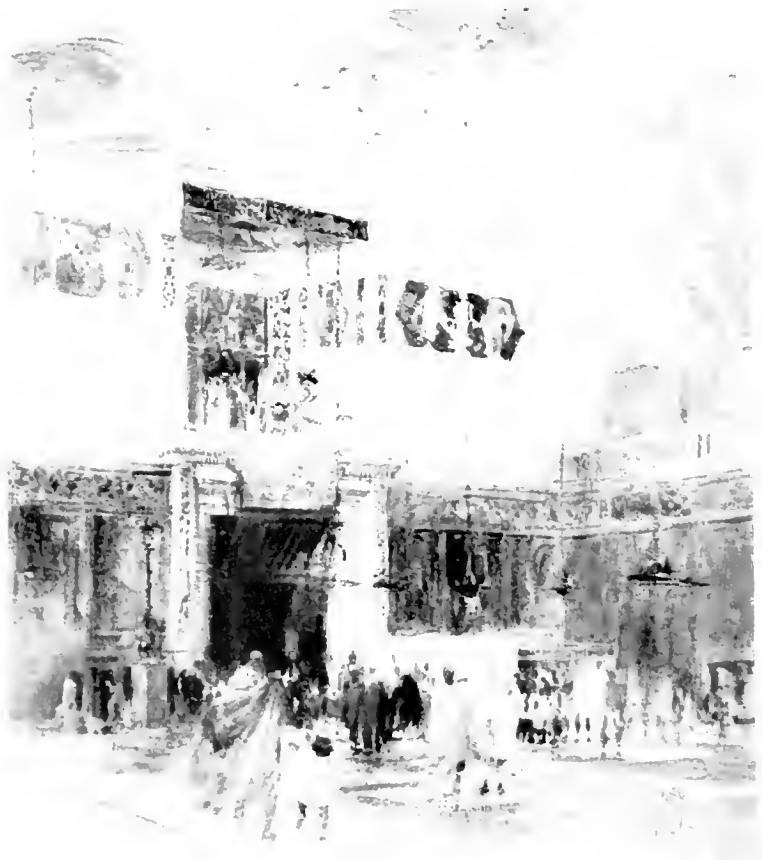
WILIAM WALCOT: LA BASILICA DI COSTANTINO.

Ma per l'arte figurativa i migliori e più proficui elementi son sempre quelli forniti dal mondo vivo e palpitante che circonda l'artista; ora quando l'artista vuol trattare un tema storico, deve anch'egli appagarsi necessariamente dei dati che gli forniscono i libri: quindi troppo spesso fa difetto, in tal genere di lavori, la sincerità dell'ispirazione, ed abbiamo delle opere le quali appaiono manchevoli, oltre che dal lato interpretativo, come rivelazione di un mondo vivente e presente — condizione, questa, inerente al loro carattere stesso — anche dal lato rappresentativo, in quanto che spesso presentano un'assai scarsa o superficiale ricerca degli elementi storici necessarî ad una fedele riproduzione. A meno che, tuttavia, l'artista non abbia vissuto profondamente il suo soggetto per modo che il tema storico non constituisca soltanto, rispetto all'opera, un denominativo arbitrario.

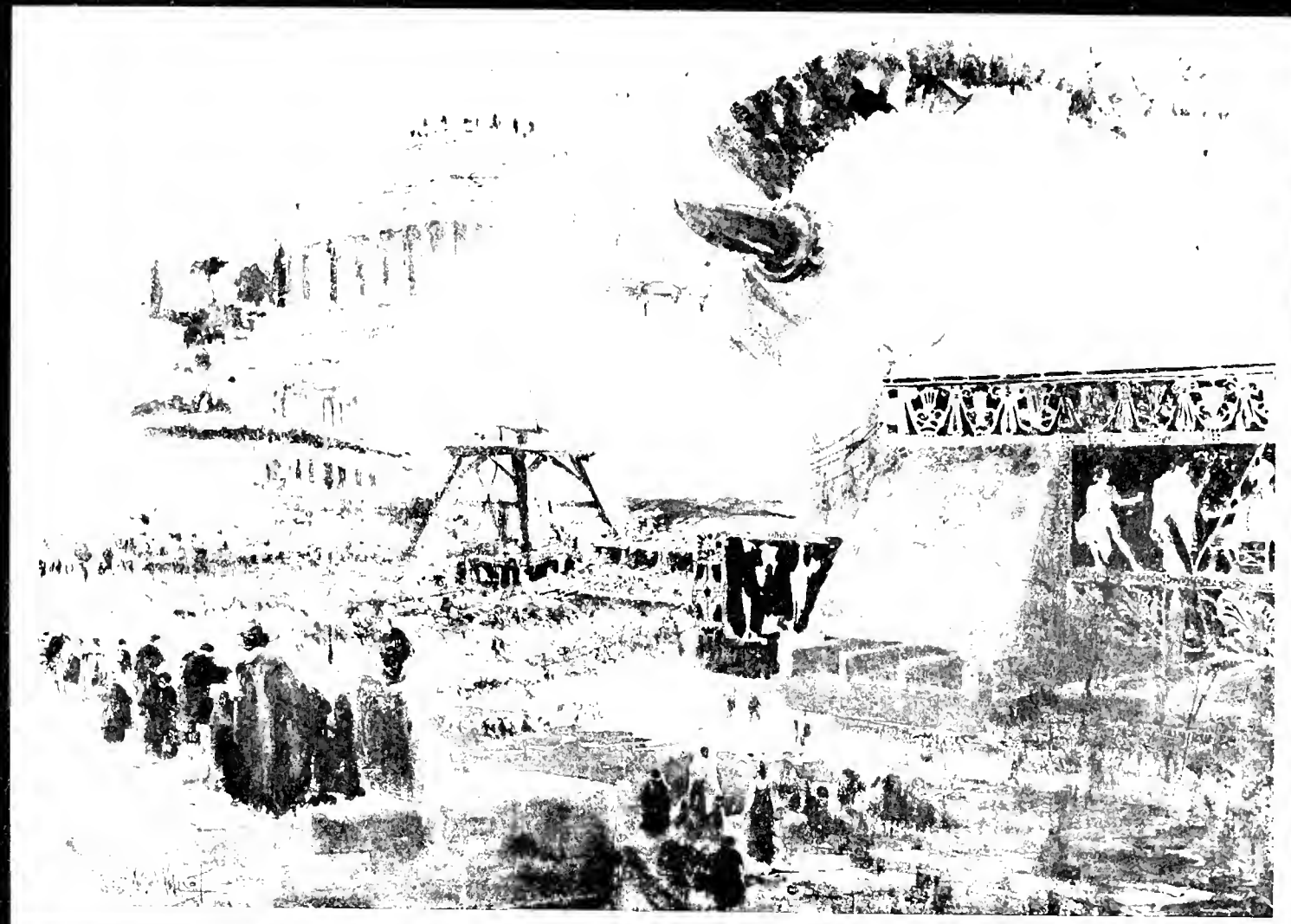
È vero pertanto che a cotesta osservazione sembra opporre una smentita solenne e definitiva tutta la

storia dell'arte italiana, la quale s'inspirò principalmente a soggetti storici o sacri. Va bene. Ma a punto, l'arte italiana è stata al principio essenzialmente idealistica, la nostra pittura e la nostra scultura sacra non avevano alcuna tendenza verso la ricostruzione fedele di un dato soggetto, nascevano dal sentimento religioso, e tendevano quindi sovra tutto a liberarsi di ogni contingenza reale per giungere ad una formula ch'era l'interpretazione nè reale, nè umana, ma tutta ideale, del loro tema.

Questo però non sia detto in senso assoluto, specialmente nei riguardi della pittura del signor Walcott: il quale se pure mostra di coltivare con piacere tal genere di composizioni storiche, in cui ci riporta volta a volta al tempo della Roma Imperiale, fra i Greci, i Romani, gli antichi ebrei, e in epoche più remote o più prossime, non si propone lo scopo precipuo di fermare in esse la sintesi storicamente fedele di una data epoca caratteristica (non sarebbe questo compito di un *pittore*) mentre indipendentemente dall'interesse inerente alla loro concezione, questi lavori presentano un interesse particolare dal lato architettonico. Non dimentichiamo, sovratutto, che ci troviamo, per buona ventura, in presenza di un colorista, di un pittore nato, per il quale il soggetto storico o psicologico di un quadro non ha che una importanza secondaria, o, se vogliamo, un'importanza che non va disgiunta da quella del soggetto pittorico. E non dimentichiamo nè pure che il gusto delle « composizioni »



WILLIAM WALCOT - IL PALAZZO DI UN ALTO FUNZIONARIO ROMANO.

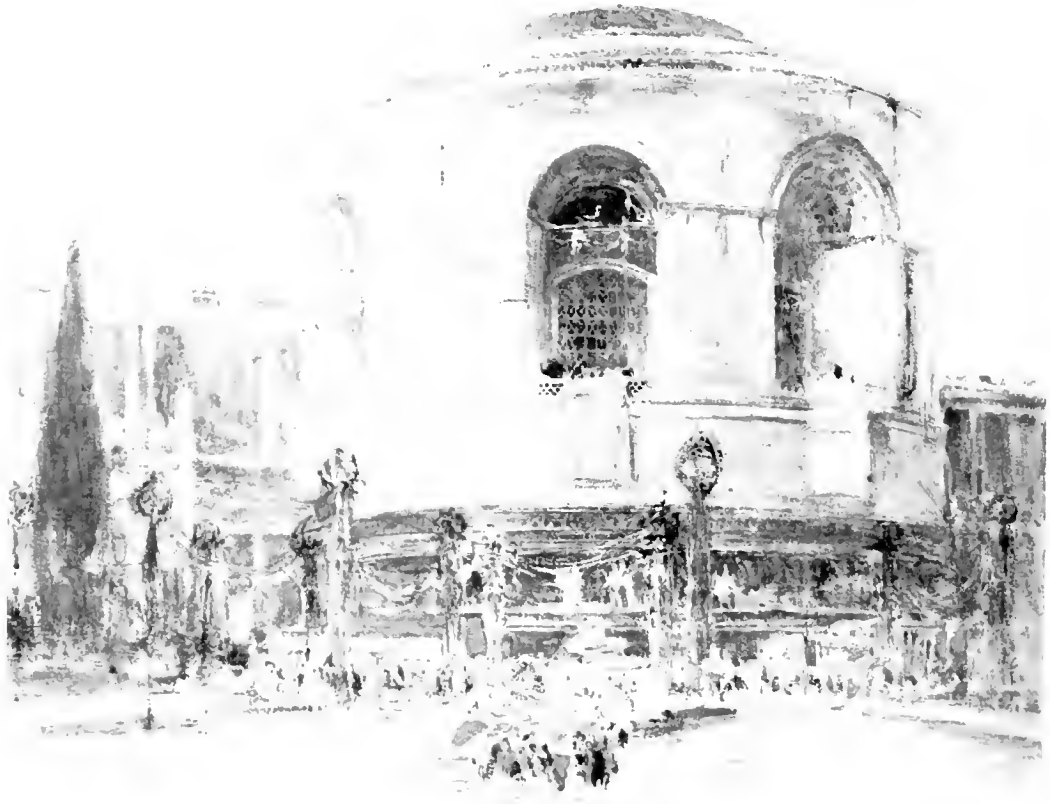


così come le intende e concreta il Walcot, riproduce taluni caratteri essenziali e direi quasi tradizionali, della pittura inglese; che negli esemplari contemporanei troviamo tuttavia sensibilmente attenuati. Ai pittori inglesi non è spesso bastato, sorse dell'arte: per mezzo di un quadro, non solo gl'Inglesi hanno voluto rappresentare, ma narrare ancora delle storie: e la rappresentazione essendo meno forzata, presso i moderni, là dove sfugge al dettaglio della storia che per mezzo di essa vuol

WILIAM WALCOT: L'EGITTO SOTTO LA DOMINAZIONE ROMANA.

perchè non sarebbe bastato nè meno al pubblico, che un personaggio stesse a rappresentare soltanto la pura bellezza di una linea, la mirabile modellatura di un nudo; essi hanno stilizzato i loro personaggi fino a che esprimessero un'azione, un movimento, delle parole, e l'artificio li ha soccorsi là dove non lo avrebbero potuto le sole iressere espressa, assume un carattere di mistero e di suggestione che rivela l'immanenza di un evento o di un sentimento. Alla composizione intitolata: *Restauro della Basilica detta di Costantino al 6°-7° secolo* si collega tutta una storia che esorbita, in parte, da quanto poteva essere reso ed è stato in fatti reso tangibilmente nella rappresentazione

pittorica: la carcassa romana si riveste di pitture e di ornamenti del Medio Evo. Dei romani, ultimi vestigi, si mischiano a gli ordini monastici e si perdono nella massa barbara. Si vede, guardando quest'acquerello di cui è sopra tutto ammirabile la macchia, che il Walcot è un artista il quale disegna col pennello. Vi è un'altra composizione, *Un alto funzionario romano riceve Cesare nel suo palazzo*, di cui le diverse particolarità di stile, di colori e di persone, le tinte in apparenza discordanti, compongono una deliziosa e suggestiva armonia ottica. Il gioco dei chiaroscuri si alterna con maggiore intensità nella composizione detta *Un anfiteatro romano al tempo della decadenza*, che denota con quale larghezza di vedute e con quanta abilità il Walcot interpreti la legge del contrasto. Qui ancora, l'artista ha preso le mosse da un presupposto che sarebbe rimasto necessariamente incompiuto, inespresso, nell'ambito di un quadro: in fatti, l'autore stesso avverte: Giulio, *o* Adriano, assiste a una tragedia di Sofocle, *o altra*.... Il colonnato che termina la struttura dell'anfiteatro, spiccando nettamente sul nero della penombra per digradare nella prospettiva luminosa, in una mirabile curva che circonda i vari gruppi del quadro e li collega, è senza dubbio l'elemento più nobile adoperato dal Walcot in questa composizione. Anche nel quadro *L'Egitto sotto la dominazione romana* troviamo una

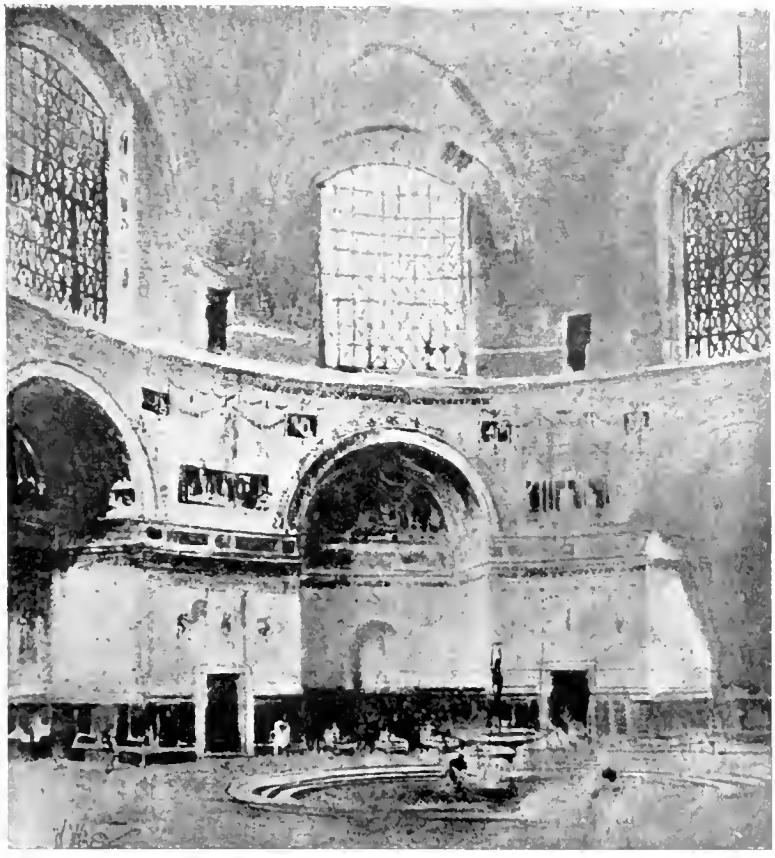


WILIAM WALCOT - LE TERME DI CARACALLA.

serie di portici e di pilastri, di forma e di proporzioni differenti, che ne è la parte principale, cioè quella che serve meglio ad esprimere le condizioni di luogo e di tempo. Questi pilastri sostengono le masse verticali, come nelle opere dei più rinomati compositori. E vedete con qual criterio diametralmente opposto il Walcot tratta degli eventi contemporanei, comparando, ad esempio, questi lavori con l'acquerello fatto in occasione della Beatificazione di Giovanna d'Arco nella Basilica di S. Pietro, dove officiava lo stesso papa: sì che questo gioiello d'impressione è la spontanea visione ch'egli ritrasse dalla solenne cerimonia.

* * *

Altro carattere tradizionale della pittura inglese troviamo negli acquerelli del Walcot che si riferiscono alle città in cui egli ha vissuto. Diciamo innanzi tutto che motivo d'inspirazioni potenti sono stati sempre, per il Walcot, i luoghi e gli oggetti coi quali si è trovato in contatto, senza che si debba ricercare un riscontro speciale tra la sorgente delle sue inspirazioni e una spiccata tendenza dell'animo suo; e lo dimostra il fatto che il traffico di Londra, di Parigi o di Bruxelles, gli edifici famosi ed i veicoli, che sono parte così importante nella vita di quelle metropoli, gli han fornito altrettanti schizzi geniali ed originali che la solenne vacuità delle piazze di Roma, in cui gli uomini e i veicoli si profilano in gruppi radi e minuscoli a distanza, e la snervante e dolce malinconia dei canali di Venezia. Ciò esclude, per lo meno, che il Walcot abbia una speciale tendenza per il clima e



WILIAM WALCOT. INTERNO DELLE TERME DI CARACALLA.

la prospettiva romantica. Ma ritornando alla nostra idea: Roma, Venezia, Londra, Parigi, Bruxelles, questi soggetti sì vasti e inesauribili, ci si presentano nella pittura del Walcot nei loro aspetti più intimi, più raccolti, più reconditi: e questi aspetti riproducono quasi, a loro volta, l'umile psicologia del passante, dinnanzi al quale si schiude raramente un panorama incantevole, un orizzonte lontano, ma parla con maggiore cordialità affettuosa e dolorosa la grigia facciata d'un chiostro o un fondaco viscoso, angoli pullulanti di miseria o inebrianti di luce e di lusso. Dato un temperamento sensibile alle sottili vibrazioni della vita moderna, si può vantaggiosamente contrapporre ad una visione sconfinata di azzurro o di verde, la poesia, un po' nevrotica, se vogliamo, ma più raffinata, di una terrazza di caffè parigino mareggiante sotto una gamma di variopinti splendori....

I principali elementi costitutivi di tutta una fase dell'opera del Walcot bisogna dunque cercarli nel flusso dell'esistenza di tutti i giorni, che ci passa davanti nella vivente cinematografia della strada, ritmato dalla propria emozione ed espresso a traverso della propria sensibilità ottica, vale a dire in quei caratteri e quelle manifestazioni che trova omogenei all'indole sua, che rappresentano cioè degli elementi del suo mondo interiore e rivelano quelle leggi per cui si produce la sua vibrazione artistica: ed ecco elevato ad un alto grado d'importanza e di dignità, perchè s'inquadra nei contorni « poetici » a traverso i quali quell'immagine si riflette nella mente dell'artista, l'umile tema di un angolo popoloso d'una qualsiasi strada di una qualsiasi grande città.

Roma, oltre che nelle composizioni cui ho già accennato, è rappresentata degnamente nella produzione del Walcot: del cui soggiorno nella città eterna, dove gode di un meritato e caldo successo di stima, rimangono a testimoniare alcuni dei suoi migliori lavori, fra i quali dobbiamo innanzi tutto annoverare un disegno architettonico su lo studio della Sacristia di Pio VI in San Pietro, che rende la varietà dell'antica superficie della pietra, e un acquerello oblungo, riproducente l'entrata della Scala Regia al Vaticano. Il taglio dell'acquerello, che nell'originale ha pure minime proporzioni, non toglie nulla alla grandiosità e all'imponenza del luogo ch'egli ritrae. Nè meno caratteristico appare, fra questi studi romani, il *Teatro di Marcello*. Le mura sgretolate, verdognole, i tetti posticci e i restauri d'ogni epoca hanno tentato gli artisti di ogni tempo e di ogni luogo. Nessuno però ha sentito, ha veduto la grande poesia e l'austera maestà del monumento imponente, come il Walcot. Egli ha fra i suoi grandi pregi principalissimo quello di saper rendere in un modo mirabile, con poche pennellate, la porosità e le screpolature dei vecchi muri. E riesce a ritrarre con efficacia, nei suoi acquerelli, tutti gli effetti di colorito terroso. Alle recenti mostre di Londra, il Walcot ha esposto altri studî su l'antica vita di Roma, fra cui *Le Terme di Caracalla*, rappresentante il trionfo d'un generale romano ed una processione al Bagno di Caracalla, che riproduce molti dei caratteri già notati nelle sue precedenti composizioni, ed è di una squisita fattura.

Dato quanto dianzi ho detto circa il genere di pittura del Walcot e quello ch'egli ama riprodurre della vita che lo circonda, si comprende, passando a parlare di Venezia, quali effetti egli abbia potuto ritrarre dalle violenti o diafane suggestioni della laguna, quali spunti pittoreschi ricorrano e si alternino su le sue tele. Di queste impressioni abbiamo potuto ammirare un bell'esemplare esposto nel Padiglione Inglese alla recente mostra di Valle Giulia, e rappresentante *un palazzo nel Canal Grande*. Ma non meno cari ai collezionisti di quadri del genere sono riusciti *La Prigione*, la *Biblioteca di San Marco*, il disegno di *una gondola*, esposto alla British School di Roma nel 1907, e i panorami e i disegni del palazzo Orfe, di Campo S. Angelo; e *una « calle » veneziana*? È straordinario il modo col quale l'autore ha reso l'ora e il tempo pioviginoso. È da notare, del resto, l'ammirabile parsimonia di mezzi con cui egli riesce, in tutti questi lavori trattati con grande finezza di prospettiva e di chiaroscuro, ad esprimere la verità atmosferica: sì che rappresentano l'attuazione di una tecnica delicatissima, ed esclusivamente personale.

Quando il Walcot, nel 1908, espose a Londra una serie notevole dei suoi acquerelli di Londra e di Venezia, nei quali l'arte sua si presentava a quel pubblico, che aveva già incominciato ad intenderlo, in un insieme più organico, molti crederono di riscontrarvi sensibili analogie con le pitture del Ruskin, apparse pochi mesi prima nelle medesime gallerie. Tale comparazione, che possiamo del resto ricordare a titolo di onore per il Walcot, riproduceva una fase di apprezzamento erronea: già che se bene l'opera del Walcot, per varî aspetti e sovra tutto per l'entità e il colore dati alla pietra, possa

essere vantaggiosamente avvicinata a quella del Ruskin, bisogna però tener presente che la produzione del Ruskin, negli esemplari scelti quali termini di paragone con quella del Walcot, com'era inspirata e nasceva dal desiderio di documentare l'insegnamento teorico dell'architettura, è rimasta circonscritta a frammenti e a dettagli di antichi edifici, ed è quindi essenzialmente architettonica. Ed è da questa conclusione che deriva la maggior lode che si possa tribuire al Walcot per aver volto le sue tendenze verso il campo, più libero e più elevato, dell'arte. Procedendo su la via delle comparazioni, già che per essa, in fatto di critica d'arte, si perviene all'accertamento della vera personalità dell'artefice, sentiamo da molti affermare che l'opera del Walcot richiami quella del Whistler. E veramente, se il Walcot non ci ha dato, come il Whistler, una nuova fase di Londra, nondimeno alcune delle sue impressioni londinesi, come le due pitture di *Dean's Jard*, con una delle torri occidentali dell'Abbazia, le due della chiesa di *San Paolo*

WILIAM WALCOT: RADCLIFFE CAMERA, OXFORD.

WILLIAM WALCOT: IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI BRUXELLES.

WILLIAM WALCOT: IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI BRUXELLES, VISTO DAI « BOULEVARDS EXTÉRIEURS ».

e quelle di *New Square* e *Westminster*, possono dirsi le più geniali e profonde interpretazioni dei famosi fabbricati di Londra, che sieno state fin'ora vedute.

Parrebbe in primo luogo che la superficie uniforme di Londra non dovesse fornire che un aspetto monotono alla pittura: ma sul grigio delle case, nel velario malinconico delle brume che avvolgono la metropoli, il rosso delle uniformi, delle buche da lettera, le tinte accese di quei mille segni fugaci del tramestio quotidiano, hanno un risalto ben più vivo, e il gioco dalla luce crepuscolare con le nebbie crea magiche prospettive in lontananza. Onde quelle riproduzioni locali si prestano a tutti i mezzi di cui un artista può disporre, e i disegni di *Law Courts, Lombard Street*, del *Reform Club*, gli schizzi di *Ludgate Hill*, sono fatti per renderci care delle località alle quali potremmo essere indifferenti. Tuttavia se si volesse trovare una rispondenza più diretta e più intima fra i soggetti del Walcot e quelli che il Whistler ha immortalati, bisognerebbe guardare il ponte della ferrovia di *Charing Cross*, i ponti della ferrovia sul fiume e la veduta dell'Oratorio di Bromton, per mezzo ecclissata da un angolo della Casa Pubblica.

Fra gli altri lavori presentati alla recente mostra di New Bond Street, vi è uno schizzo: *The Radcliffe Camera* o *The Bodleian Library* a Oxford, la riproduzione del *Queen's College* di Oxford, che rappresenta, in un esemplare magnifico per la nitidezza del disegno, tutto un lato dell'arte del Walcot, di cui abbiamo già fatto cenno; il *St. John's Westminster* (Londra), dove le alternative del chiaroscuro e dei tre pilastri bianchi sono messe in rilievo con tecnica potente ed ha tanta vita e naturalezza un albero nudo dai rami contorti. Non vedete, in quei fanciulletti che sgambettano all'orlo del marciapiedi, innanzi al cancello, tutto il potere di

WILLIAM WALCOT: QUEEN'S COLLEGE, OXFORD.

un disegno così abbozzato, che tuttavia definisce una linea così precisa, quelle imagini così sommariamente profilate, e nondimeno così compiute, che ricorrono in tutta la produzione di quest'artefice, ove quel che non è pare che manchi a punto — se il paradosso è legittimo — per figurar meglio, per imporsi con maggiore evidenza al nostro sguardo? In un primo studio del *Palazzo di Giustizia di Bruxelles*, visto dalla facciata principale, di profilo, ogni elemento di vita è subordinato all'imponenza del monumento architettonico: e pure quanta vita presentano quei minuscoli gruppi di gente e quelle vetture stazionanti a lato della scalea. Ma un altro studio ci presenta il *Palazzo di Giustizia di Bruxelles visto dai Boulevards extérieurs*, a traverso l'intricata ramificazione di alcuni alberelli stecchiti, sotto un cielo nuvoloso; anche qui sono dei fanciulli seduti su una panca: ma la loro attitudine estatica, incerta, è come un'altra espressione dell'ora plumbea.

Naturalmente questi effetti suggestivi della vita in movimento sono stati offerti all'artista, in guisa più caratteristica, dalle vie di Parigi, ed egli li ha ritratti nella *Torre Eiffel e dintorni* e in altri disegni riproducenti perfettamente il carattere francese di quelle impressioni, còlte con rapido intuito ed espresse con tecnica audace quanto sicura.

Una delle doti che meglio distinguono la pittura del Walcot, e che ritroviamo così nelle sue eccellenti acqueforti, come nelle composizioni e nei quadri di genere, in cui tanta vita è rappresentata con efficace sintesi figurativa e con fattura sommaria ed esauriente al tempo stesso, poi che non ci dà nè più nè meno di quello che deve darci, è senza dubbio il carattere spiccatamente individuale impresso a ciascun particolare: onde ogni elemento riprodotto su la tela, dal più vistoso al più umile, vive di una vita propria, sul ritmo della vita collettiva, cioè dell'unità organica: un'altra legge, questa, fondamentale nella composizione di un

WILIAM WALCOT: ST. JOHN'S, WESTMINSTER.

quadro, ma al cui beneficio è spesso ogni altra considerazione sacrificata pur anche da artisti di genio. A fondere queste due virtù concorrono in modo precipuo un fine apprezzamento dei valori, che vede l'entità di ogni singolo dettaglio ma in relazione a tutti gli elementi circostanti, e il prestigio della tecnica, con la particolarità del gesto e il sapiente accordo dei colori, la cui armonia nasce dal loro contrasto medesimo.

E sono a punto le intense impronte di un artista geniale, che ritroviamo da per tutto, nell'opera sua, che hanno richiamato l'attenzione del pubblico e la considerazione della critica sul nome del signor Walcot, come una bella affermazione del gusto e dell'originalità.

NICOLA DE ALDISIO.

WILIAM WALCOT: LA BACCANTE E IL GIOVANE FAUNO.

BELLEZZE ITALIANE:

IL GIARDINO DI S. REMIGIO SUL LAGO MAGGIORE

Mi rimarrà sempre negli occhi la grande gioia del giardino di S. Remigio sul colle della Castagnola, fra Intra e Pallanza, dove il Lago Maggiore si slarga nella più sicura e serena calma azzurra: un giardino visto per la prima volta in una esuberanza di sole e di colori, in un'onda avvolgente di odori sottili e penetranti quasi per dare alle nari la stessa pienezza di vita che la luce dava agli occhi.

E mi parve che difficilmente avrei ripetuta una sensazione così intensa ed intensamente edonistica di paesaggio: come se fossi pieno di quella leggera trasparenza d'aria, da poter camminare sulla ghiaia assolata dei viali senza rumore e senza ombra.

Ed un'altra cosa mi parve possibile: di gustare senza esser musicista anche una musica difficilissima: tant'era evidente in quel mattino armonioso la unicità di tutte le sensazioni d'arte sia che esse nascano da una collana di note o di versi, o dalla fiorita di un capitello, o dalla tavolozza di un quadro.

Infatti l'emozione estetica, uscita che è dalla sensazione, diviene uno stato di pace e di letizia che è uguale per ogni cosa e non è più senso visivo o uditivo di una pittura o di una musica, ma valore assoluto, senza fondo e misura, di contemplazione.

E il giardino, che saliva su dal margine azzurro del lago, segnato di larghi viali fra il verde, aprendo prospettive di scale candide in mezzo ad una pompa superba di colori, era ben una musica, di quelle che prendon l'anima senza difesa e la riempiono di una nostalgia di pace, di silenzio, di annientamento d'ogni volontà.

* * *

Udiamo i nomi che i signori cortesi, Sophie e Silvio Della Valle di Casanova, hanno imposto al luogo: Giardino della mestizia, delle ore, delle memorie, della letizia... Diciamone altri noi: « scala dell'albagìa » dopo che vi avremo visto i pavoni bianchi spiegare la calma superba delle piume; « in limine vitae » presso il campaniletto romanico di S. Remigio; « sub tegmine pacis » nell'alto silenzio verde del bosco.

In alcuni momenti il sole riderà sulle urne della mestizia, o i bimbi delle memorie faranno dimenticare la vita, o i pavoni sconcieranno il divino silenzio: ma non importa, non si turba il colore delle cose nè muta l'anima nostra che sente il perchè dei nomi dettati dal ripetersi uguale degli stessi sentimenti in diverse contemplazioni.

Seguiamo, non vi spiaccia, il gran viale sonoro, fiancheggiato di siepi verdi, con ombre spesse e gioie di colori e profumi: non lezioso o grazioso, ma forte e sereno. E pensiamo pure ad altri viali che avremo visto nelle ville romane: l'Aldobrandini a Frascati, la Borghese fuori Porta Pinciana, la Pamphilj a S. Pancrazio: la seduzione d'oggi si riallaccia con un arco saldo a quelle d'ieri.

E notiamo: il giardino Casanova non ha più di trent'anni.

Ma ripetendo la sua architettura da caute rievocazioni oltre che da maggiori intuizioni estetiche, ebbe cure così dotte e insieme sorrette da spontanee divinazioni di adattamento che in nessun modo sente lo sforzo della copia; e dimentichi dell'età lo diremmo di quel primo seicento che tolse in eredità dalla Rinascenza la gran Villa

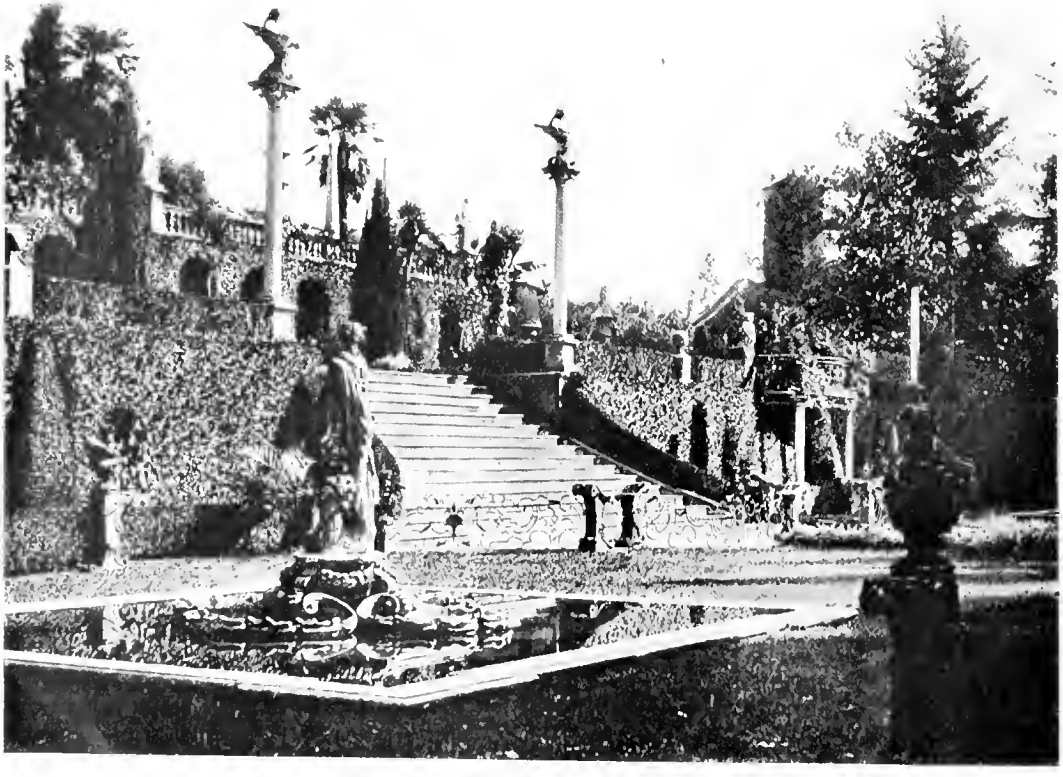
Italiana e la fece più gaia e fresca, per gli ozi e per le conversazioni.

Con questa ardua diversità: che il giardino italiano creato per larghi pianori lenti, qui si è invece adattato alle irregolarità di un colle fino a quel momento scapigliato nella più libera vegetazione.

Ed i costruttori, poeti ed artisti, dovettero conciliare con le linee classiche del nuovo giardino il rispetto a quercie secolari, a gruppi foltissimi di castani, di ondanti frassini; e senza forzare le linee naturali del terreno ma solo abilmente aiutandolo riuscirono a terrazze e trincee fiorite, a pendii lenti ed erbosi, accanto a zone di libera verzura.

Il viale ancora sale: s'indugia un momento per farci balenare nel pertugio fondo del fogliame il lago, o in uno svolto solatio ci immerge nel sole, nell'azzurro; poi ripiglia, con un lungo mareggiare di prati d'accosto o con grossi cespi d'azalee, rosse bianche rosa, che mescono i colori audaci nelle più ardenti tavolozze.

Un più lungo indugio; presso un cancello basso, battuto col più sottil ferro, si protende un'ampia scala, ad un tratto sosta e si divide in due più tortuose attorno ad una nicchia verde e poi ri-



LA GRANDE SCALA.

congiunta continua: e come in *Eliana* di G. d'Annunzio:

> Armoniosa come uno strumento
> apresi a torno l'alta ombra silvana;
> ed a piè de la scala una lontana
> singhiozza in ritmo ne 'l silenzio intento.
> A torme a torme candidi paoni,
> lenti, silenti come neve in aria
> discendono su l'agili ringhiere.

Ma i pavoni stridono e l'incantesimo è rotto.

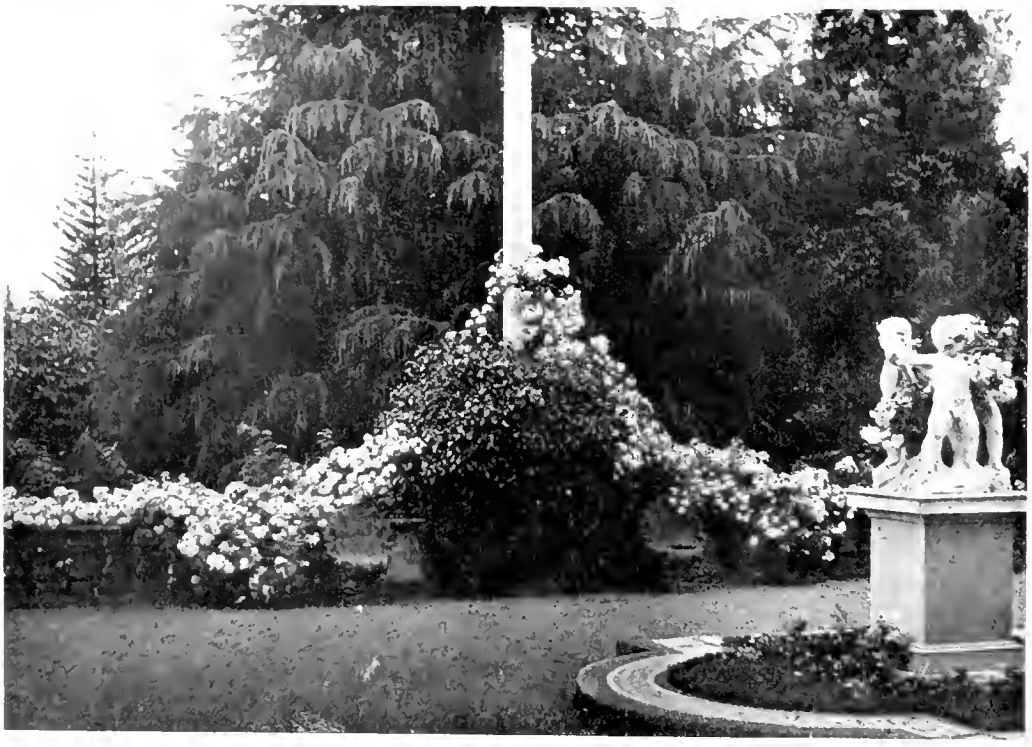
... prospettive di scale candide...

Siamo al primo terrazzo: il *Giardino della Mestizia*.

Najadi succinte emergono da specchi d'acqua, forme petrose di grazia arcaica: e a margine del prato, presso una scala, oscilla una sottile ombra di palma che batton le mani a nidi garruli negli alberi, fontane che

parlan soavi e piane, come femminee bocche.

Nella gran vasca due cavalli marini trascinano una Venere nella conchiglia perlata: sentite anche voi?



GIUOCHI DI VITA NEL GIARDINO DELLE MEMORIE.

di cancello; in fondo, nel Teatro vegliato dall'agguato di due leoni di pietra, gonfia gli inutili muscoli l'*Ercole* del secentista napoletano Gianbattista Marchiori.

E tutt'attorno il silenzio religioso di una cattedrale verde; castani pini cipressi: cespi di leandri e di azalee, castelli di edera, dossali di rose.

Più sopra, salita la scala, il *Giardino della Letizia*.

C'è un paffuto bamboccio che soffia nella buccina di pietra tutta la gioia della vita?

Non ricordo: ma ci son fiori che ridono, chiome

Scalpita e ride un fresco
nitrito che tu, cerula,
sferzi con una ferula
fiorita in cima a un pesco. (*Fr. Chiesa*).

La Venere diventa la dea italica, la Primavera: tutta la fresca paganità del giardino di S. Remigio è il trionfo verde della primavera, o svestita come una callipigia o succinta come la bella « selvaggia » del Botticelli o forse a tratti molle come una pastora incipriata dell'Arcadia.

Mettiamoci presso lo studio di pittura che la marchesa di Casanova, geniale anima di artista,

si è costruita in un'architettura severa cui sorridono tralci di rose: si apre in tutta la sua aristocratica ricchezza il gran giardino fino alla casa bianca e sobria, in mezzo al verde e in vedetta del più bel

E pure è difficile nel giardino italiano secentesco, dove spesso e presto l'artificio soverchia l'arte, trovare una sobrietà così ingegnosa di bellezza.

... nel pertugio fondo del fogliame il lago...

tratto di lago, dalla serenità ampia di Intra alla più complessa bellezza del bacino Borromeo; in faccia, i Pizzoni di Laveno dichinano nella collina molle fino ad Arolo, in una linea di paesaggio che ci suggerisce coste luminose viste o sognate nell'Ellade classica e divina.

Vediamo a raffronto il giardino di S. Remigio con quello dell'Isola Bella: quest'ultimo sarà un trionfo di ingegno e di pompa, ma poichè non sono questi gli elementi del bello riesce spesso vuoto e gonfio nel più vanitoso barocchismo.

I terrazzi dell'Isola sentono lo stento dell'ardi-

mentoso sforzo che li ha costretti a simulare un'ampiezza che non hanno e che tanto più manca pensare che sono terrazzi nuovi, d'ieri; e le grotte, ed i lauri i mirti i bossi, ed i cipressi paiono più

... Armoniosa come uno strumento...

presso le scalee larghe e profonde ed al passo agili e leggiere.

A S. Remigio invece vibrano in una più intensa armonia di linee larghe e calme che non lasciano a loro posto: le grotte specialmente, piene d'ombre segrete, e che nell' Isola Bella cadono a volte nel più esasperante infantilismo decorativo caratteristico del barocco decadente.

[illegible] LA MESTIZIA [illegible] ERCOLE [illegible] MARCHI

E se vi sono luoghi e *momenti* (vedremo il valore dei momenti nell'arte del giardino) di squisita bellezza, troppo sventatamente ci riprende la chiassosa e mortificante megalomania che tanto piacque agli architetti dei giardini settecenteschi che più esultavano nelle difficoltà delle invenzioni che nella serenità dell'intuizione.

* * *

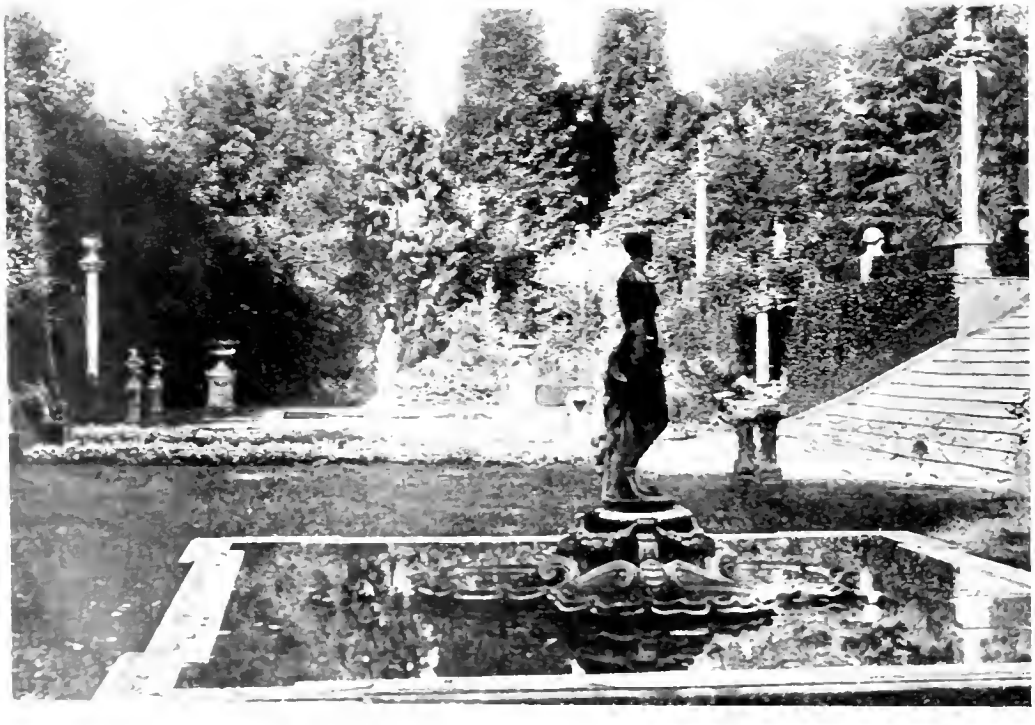
S'inseguono statue, urne, cancelli: statue corrose nella pietra grigia e verdina, urne fiorite di rose e di mirti e classiche nel lento e melodioso contorno, cancelli bassi dove il ferraio ha fiorito foglie e roselline sottili.

Tutte queste cose, coll'ombra spessa degli alberi, integrano i momenti dei giardini.

L'ombra sonora ecco segna il ghiaietto assolato al limite di un'urna colla bocca purpurea o ai piedi di una statua

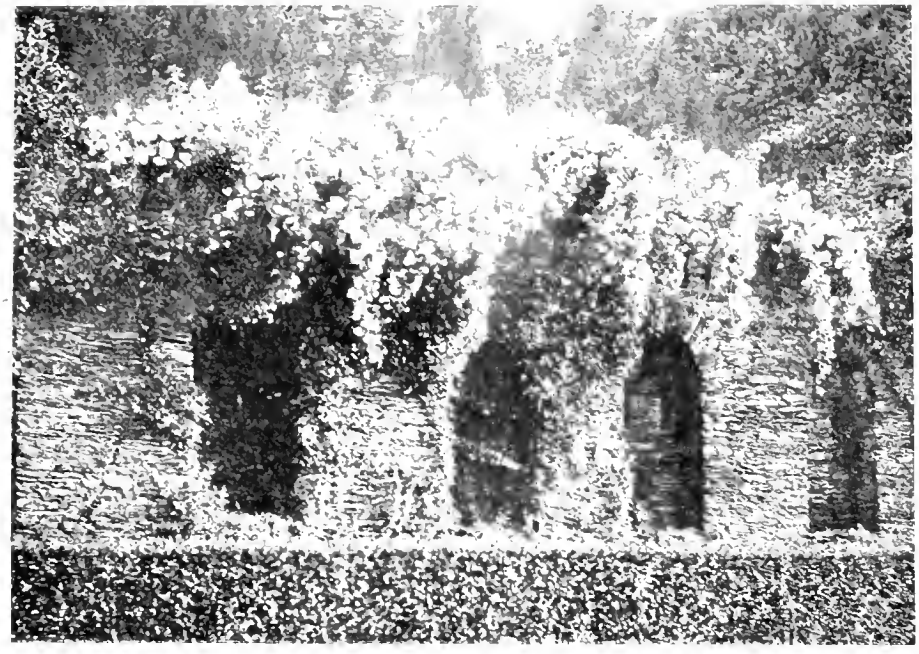
[illegible] la [illegible] Musica [illegible] Chiesa [illegible]

o il sole imprime con diverso tono sul suolo la filigrana dei bei ferri: o nella notte che scende, quando più cantano le fontane e le

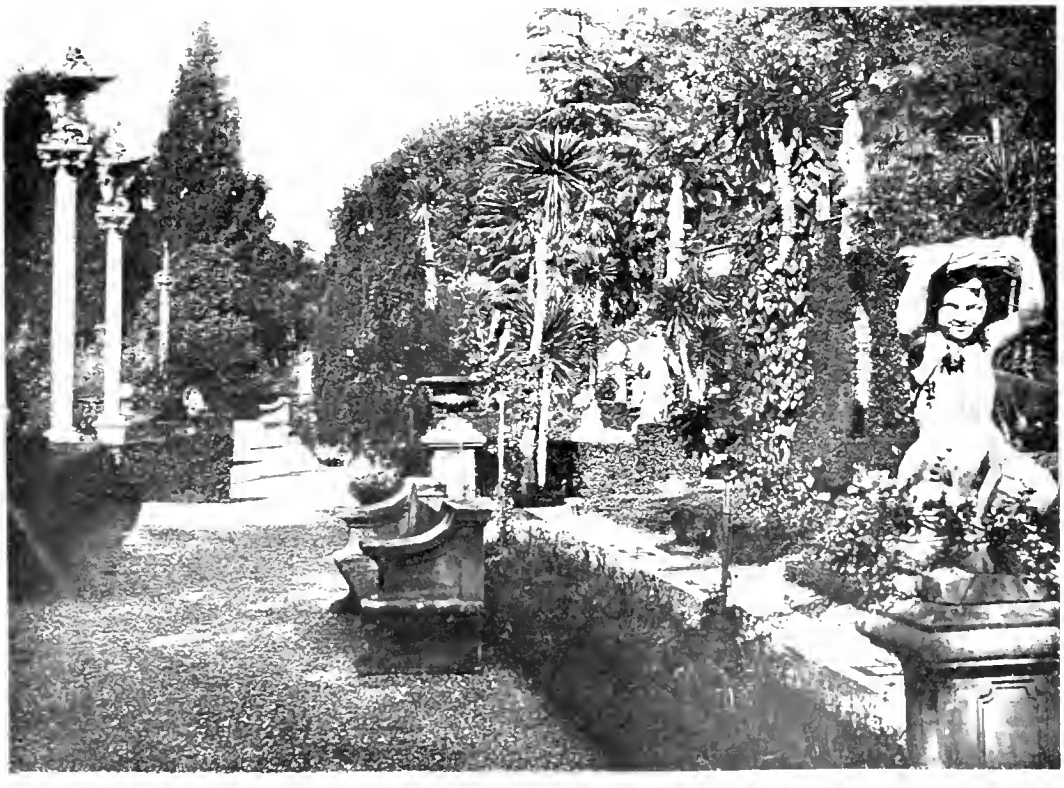


[illegible] GARZONI [illegible] MESTIZIA

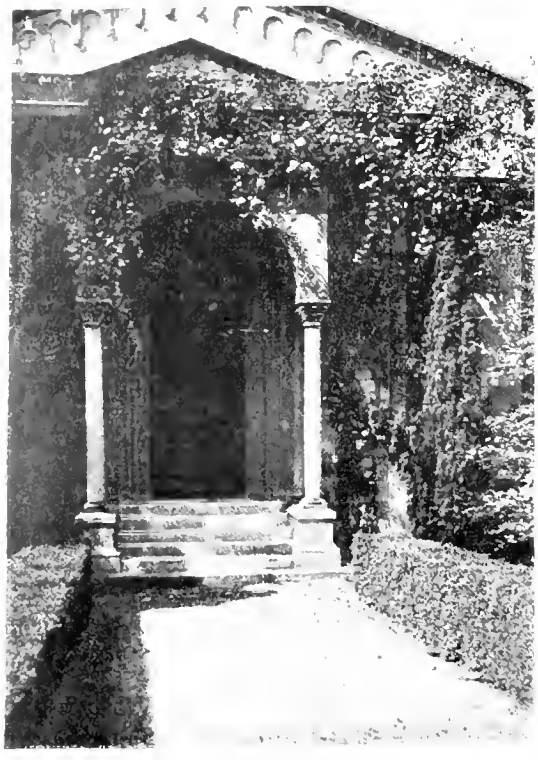
[illegible] [illegible] [illegible] [



DOSSALI DI ROSE NEL GIARDINO DELLE MEMORIE



IL GIARDINO DELLA LETIZIA.



LO STUDIO DI PITTURA.

cose paiono nascere dal silenzio, passano col vento parole meste o liete.

Il giardino parla.

Saliamo ancora una gradinata: il *Giardino delle Ore* inquadrato d'aghi solari attende un gnomone marmoreo, vegliato da statue dal gesto silenzioso, colle alte palme e, in fondo, il campaniletto di S. Remigio.

> Grandi urne vuote lungo i balaustri
> s'alternan con le statue corrose
> urne d'antica forma, ove le rose
> fiorivan per virtù di mani industri.

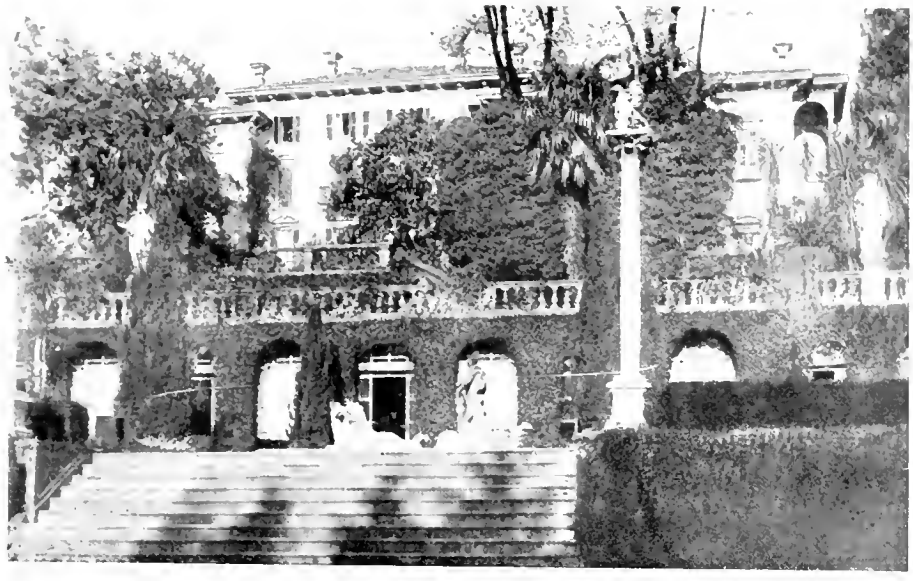
Senza ricerca ci tornano a mente le polite stanze d'annunziane per « Climene », e pur non è lo sfacelo triste del giardino dei granduchi.

> Luce ne l'ombra dei viali il busso
> da la foglia polita. Ai luccicori
> vaghi sogna quell'erma...

Il sole però la ferisce, troppo, e la visione pagana scompare; ci rimane con Ruskin, adorato e bestemmiato cercatore di sorgenti di bellezza, una descrizione che qui appunto par nata:

« Larghi e nobili gradini, con l'acqua pura che si versa come un cristallo, le lunghe ombre

IL TRIONFO DI VENERE.



.. la casa bianca e sobria...

« dei cipressi, le foglie d'oro e la gloriosa luce « dell'aloe raggiante, le pallide statue che brillano « nella loro eterna morte di vita, le fronti immo- « bili volte per sempre in basso sulla bellezza « nella quale vissero i loro modelli, forme mar- « moree di grazia più che mortale... .

* * *

Due pavoni dalle volute di un'edicola tricuspide spiegano nel cielo d'oro le nubi più bianche e più violacee che siansi viste: poi comentano quell'istante di poesia colla più rauca e brutta chiosa.

Verso il lago si inseguono nuove balaustre colle curve lenti e carezzevoli: gaie di fiori, vellutate d'ombra; poi di colpo, verso la pianura calma di Intra tutta tesa in una diversa bellezza di opere industri, ogni segno d'artificio scompare.

Il viale, o piccoli vialetti agili e tortuosi solcano la più capricciosa foltezza di bosco: senza nessuna violenza, per una lenta ascesi di sentimento siamo passati dal bello nella misura dell'architetto al bello nella libertà del poeta.

Poche erme sorgono dall'ombra

vigili medi.tanti anime nella pietra:

i terrazzi fastosi e le scale solenni sono ancora a due passi col sole, coi fiori, colle statue, ma non

. . fatta da luce Musica...

IL GIARDINO DELLA LETIZIA.
... Cantano le fontane...

ce ne ricordiamo più perchè il nuovo senso del bosco ci basta. È così vivo, nelle ombre fonde, coi nidi che pïano e mille rumori che l'assaettano!

Secretum nemus et virgulta sonantia silvis.

Come altrove, un emistichio vergiliano comenta nella pietra il momento più alto e pieno di vita.

E se dal margine del bosco ripassiamo per l'ampio cancello battuto, ecco il più vasto *Giardino delle Memorie*, colle urne fiorite e i gruppi dei putti danzanti.

Memorie di che? di chi? non importa: di bellezze sognate, di bellezze vedute; e gli alti steli in fondo rizzano faci votive e stagliate sul cielo azzurro, mentre una gioia di sole anima il foglieto più geloso.

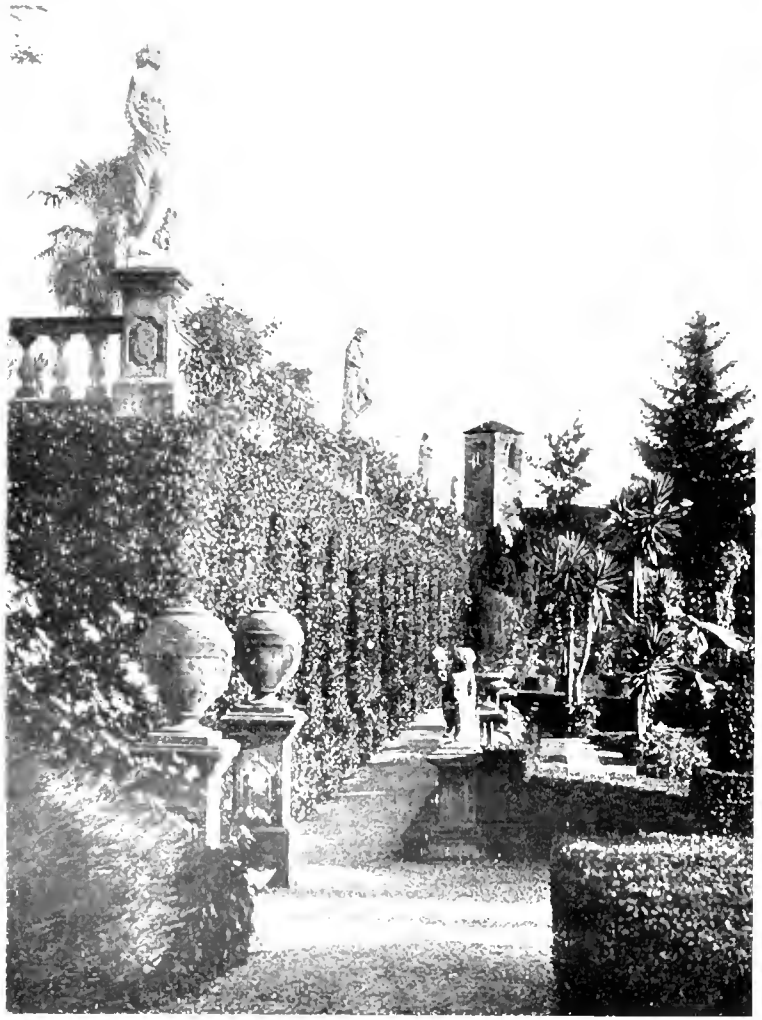
I putti intrecciano ghirlande di rose bianche serrate ai quattro lati di ogni gruppo statuario da urne fiorite di vermiglio come in un'ansiosa offerta d'amore.

E i poeti costruttori scrivono:

Albas memoriae, roseas dedicamus amori.

Ancora una scalinata: il *Giardino dei Sospiri*, col ninfeo dal largo bacino d'acqua, di curve lente

IL GIARDINO DELLE ORE.
... statue dal gesto silenzioso...



IL CAMPANILE DI S. REMIGIO

CANCELLO D'ENTRATA AL GIARDINO DELLE MEMORIE.

e basse, dove coi riflessi calmi delle cose dormono altri sogni.

Chi attendono le statue nelle nicchie fonde e vellutate?

Un cavaliere collo spadino innocuo, una dama rugiadosa in guardinfante: l'abbozzo d'un lungo inchino o l'arco profumato d'una parola tenera?

O forse viene una fanciulla succinta in veste di pastora a dipingere con rosse more le gote d'un Sileno legato in una tamerice nel ceppo petroso di un'erma?

Più d'una volta pensai, non ricordo se ai versi malati di Rimbaud o all'acida « Ora de l'Academia » del mio amico Lucini, tenacissimo e saldo demolitore di G. d'Annunzio: mi balenava tra il fogliame il fauno a mordere coi denti bianchi i fiori rossi, ridente e

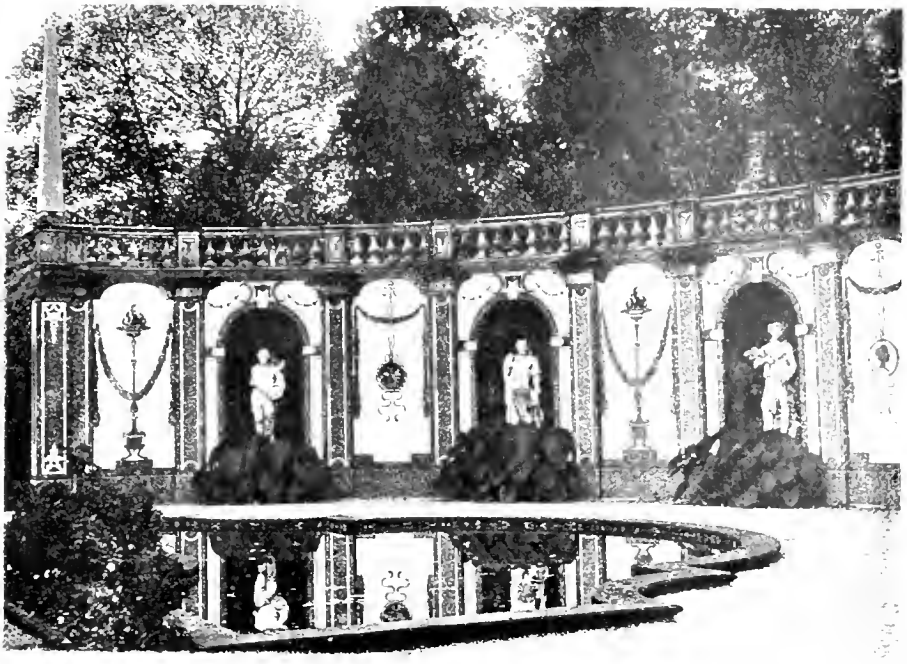
son rire perle encore à chaque feuille

e veniva Egle, leggiera sui piedi bianchissimi, sospirando al Melibeo.

Ecco, un morire dolce, esser bevuta
dalle tue labra rosse, sorgenti con il mare;
ecco, un lento discendere
nelle pupille tue ad annegarmi...

Ed un alto riso faunesco del bosco investe e piega come soffio i prati ondosi.

Albas memoriae, roseas dedicamus amori.



IL NINFEO DEL GIARDINO DEI SOSPIRI.

IL GIARDINO DEI SOSPIRI

IL LAGO DALLA VILLA CASANOVA

Vogliamo da questo sapor di pavana ricomporre lo spirito in cornice più severa? sotto un arco dal Giardino delle Ore riusciamo presso la chiesetta di S. Remigio: *hortus seclusus.*

Un cancello breve, un'orbita di fontana che appena affiora il terreno, ed il bisbiglio quieto delle dracene: in giro, accosto alle vecchie mura del tempio col fregio di archetti semplici dal sigillo romanico, urnette etrusche fiorite di rose e mirti.

Alta quies liquidique potentia somni ..

che il campanile munto sa e rispetta.

* * *

E, meglio di quanto io abbia sin qui fatto, vagare senza ordine e misura, perdersi nel giardino dietro imagini improvvise e varie di bellezza.

Su quel cipresso, bruno e svelto, l'abbraccio d'un tralcio di rosa: o condotto o arrivato da solo per men note virtù vegetali, collana di grazia su un collo robusto.

O una sfavillante voluta di scale, luminoso amore del barocco in questo almeno immune dalla faticosa clamanza di forme esagerate.

O sotto un viluppo di edera che cede appena un poco alla nostra pressura, lo scheletro della pietra foggiata: l'echino d'un capitello, il volto camuso di un'erma.

O inviterà la villa (come sta con sonoro significato il bel nome italiano) ad entrare: a traverso un magnifico portale umbro nell'armeria severa, e poi nella sala di ritrovo ricca di cose del più bel cinquecento: quadri, marmi, terrecotte faentine e gubbiesi, legni scolpiti, e mobili con schiette

« HORTUS SECLUSUS ».

« HORTUS SECLUSUS » — URNE SEPOLCRALI ETRUSCHE.

forme del Rinascimento e con impreveduti e suggestivi sigilli di antiche casate italiche nei dossali.

E sui tavoli piccoli oggetti curiosi che ancor serbano — pare — l'impronta della consuetudine quotidiana del secolo che li ha creati, e che qui integrano senza sforzo colla dotta ma agile cura del particolare il senso della dimora cinquecentesca.

Altri quadri nella Galleria, con nomi grandi di pittori: e in una sfilata di sale con leggiadri soffitti o inspirati al classico palagio estense di Mantova o sviluppati da semplici accenni grafici e cromatici di quadri antichi, arazzi amatorii e venatorii, paci di avorio, coperte bulinate di libri, scrignetti a niello o ad agemina: e, gioielli meravigliosi, una Pietà donatelliana e due angeli di Desiderio.

Tutte cose queste che ci condurranno presto ad un altro discorso.

* * *

Intanto il cielo acceso in un tramonto pieno di nubi candide, getta dietro i ciuffi agili delle dracene uno scintillamento di lago: il ritmo di vita interrotto dietro i cancelli marchionali di S. Remigio in una visione secentesca che ha del meraviglioso, riprende con diverso polso il suo senso più attuale.

Migliore? peggiore?

Uggiose ed inutili domande: come se dovesse essere sempre necessario legare ogni fantasia ad un ragguaglio colla realtà che conchiuda come un'equazione algebrica!

Una volta mi piacque sognare; poi mi desto e nè io chiedo, nè voi dovete chiedere di più.*

RENZO BOCCARDI.

* Fotografie dei marchesi S. e S. della Valle di Casanova.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA NUOVA SEDE DELLA SCUOLA DI PITTURA DI BERGAMO.

Quando lo scorso anno la Commissaria dell'Accademia Carrara deliberava di affidare al comm. Corrado Ricci quel riordinamento delle Gallerie che oggi si ammira con tanto godimento dello spirito dagli amatori dell'arte, le si imponeva nel medesimo tempo la risoluzione di un altro grave problema.

La Scuola di pittura, che vanta glorie passate e recenti e che vive di vita florida anche senza il concorso dello Stato, offrendo gratuitamente ai giovani di affermarsi nel cammino artistico, non poteva più accogliersi, per le esigenze del nuovo ordinamento, entro i vecchi locali dell'Accademia. Occorreva preparargli una nuova sede, che con lodevole sollecitudine fu costruita attigua all'Accademia stessa, secondo i moderni sistemi didattici e dove si sono aperti i corsi d'insegnamento sin dallo scorso novembre.

Il locale, come appare dalla nostra riproduzione, è decoroso nella sua semplicità, ampio, comodo e ben disposto. Lì il direttore della Scuola, il prof. Ponziano Loverini, che da molti anni le prodiga tutta la ancor giovanile sua attività, potrà sempre meglio svolgere il suo insegnamento che, come altri giustamente notava in questo stesso periodico (febbraio 1913), è uno dei pochi che rappresentano le oasi del buon senso pratico e di schietta modernità del tradizionalismo piatto ancora imperante in quasi tutti gli istituti del genere.

BERGAMO — LA NUOVA SCUOLA DI PITTURA DELL'ACCADEMIA CARRARA.

A. Pinetti.

LA CASA DI GOLDONI.

A Venezia, in Parrocchia di S. Tomà, sorge un bel palazzo archiacuto conosciuto col nome di *Ca' Centani*. Questo palazzo, secondo il Tassini, apparteneva fino dalla sua origine ad una delle cittadinesche famiglie Rizzo, ed a quella precisamente che portava nello stemma il riccio o porco spino, colle rose sottoposte; questo stemma si vede tuttora sopra la scala scoperta della corte e meglio scorgevasi sopra la *vera* da pozzo, conservata oggidì al Museo Correr. Il palazzo poi prese il nome di Ca' Centani da una famiglia patrizia Centani, Zentani o Zantani, originaria di Jesolo, alla quale era affidato. Laura Pizzo notificava nel 1537 di possedere una *casa da statio a S. Tomà; sta m. Marco Zantani*. Questo Marco Centani, nato da quell'Antonio, prode difensore di Modone che, dopo la resa della piazza, venne segato vivo fra due tavole nel 1500, ebbe un figlio di nome Antonio, celebre raccoglitore di quadri, di medaglie, di merletti e di oggetti d'arte.

VENEZIA CASA DI GOLDONI. (Fot. Filippi).

Antonio Centani pubblicò nel 1548 un libro delle medaglie dei Cesari, con illustrazioni di Enea Vico. A lui Orazio Toscanella dedicò un volume: *I nomi antichi et moderni delle provincie, città, castelli, monti, laghi etc. dell'Europa, dell'Africa et dell'Asia. Venetia 1567*. Nella dedica parla della

musica che si faceva in Ca' Centani, delle Compagnie dei *Fabbretti* e *Fruttaruoli*, cantori e suonatori eccellentissimi che vi convenivano; e di un certo Giulio del Prestino, suonator di liuto senza pari, stipendiato da m. Antonio Centani. Il Toscanella aggiunge che Ca' Centani era frequentata dal Parabosco, da Annibale Organista di S. Marco, da Claudio Monteverde, da Donato e da altri musici di fama. Anche Lorenzino de' Medici praticava in Ca' Centani.

Ma più che per l'accademia cinquecentesca ospitata nelle sue mura, Ca' Centani deve la celebrità

CASA DI GOLDONI — LA TARGA SOPRA LA PORTA.

all'aver visto nascere il riformatore del Teatro italiano. Lo stesso Goldoni incomincia le sue *Memorie* con queste parole: « Je suis né à Venise l'an 1707, dans une grande et belle maison située entre le pont de *Nomboli* et celui de *Donna Onesta*, au coin de la rue de Ca' Centani, sur la paroisse de S. Thomas ». Una lapide, appostavi nel 1735, ricorda l'avvenimento.

Ora la *Case di Goldoni* sta per essere acquistata dal Governo e, dopo un conveniente ristauro, ospiterà il Museo del Teatro Drammatico Italiano. Un apposito Comitato, costituito per iniziativa di Aldo Ravà, si è già assicurata la importante raccolta teatrale di Luigi Rasi e sta raccogliendo i fondi necessari.

C. V.

NOTIZIE.

Per la bellezza artistica d'Italia. — Il Consiglio Superiore delle Belle Arti ha dato parere contrario alla domanda di una Società di costruire un albergo presso la punta di S. Vigilio sul lago di Garda. La costruzione minacciava di mascherare uno dei paesaggi più caratteristici d'Italia.

Scoperte artistiche. — Nel restaurare il Salone Verdi a Parma, già parte dell'antica chiesa del Carmine, venne alla luce un bassorilievo del XIII secolo rappresentante gli Evangelisti ed i Dottori della Chiesa. Si attribuisce l'opera a Benedetto Antelami.

È stata rinvenuta nei lavori di sterro che si stanno compiendo in Castel Gandolfo per la nuova strada del lago una statua rappresentante Dioniso giovane dalle forme snelle ed eleganti del tipo della scuola di Prassitele. La statua manca della testa e delle braccia; la mano sinistra doveva poggiare su di un tronco e sorreggere un grappolo d'uva, figurato sul tronco stesso; il braccio destro, invece, appare rivolto in alto, con nella mano una patera o un tralcio.

Nuovi acquisti. — La Direzione Generale delle Belle Arti ha acquistato al prezzo di 400000 lire pel Museo del Bargello di Firenze il *S. Giovanni Battista* di Donatello. La famiglia Martelli, già proprietaria di questo capolavoro, aveva rifiutato alcuni anni or sono da Pierpont Morgan tre milioni di lire!

A Brera è stata esposta la *Natività* del Correggio, già di proprietà Crespi di Milano. Tutte le altre opere di quella raccolta hanno varcato i confini!

Rettifica. — Nel fascicolo di Luglio scorso, nell'articolo *L'Esposizione femminile e la mostra degli amici dell'arte*, abbiamo stampato a pagina 73 erroneamente sotto il cliché *Emma Ciardi: Architettura verde*, mentre dovevasi leggere: *Amalia Besso: Architettura verde*. Preghiamo scusare e correggere.

NECROLOGIO.

Gaston La Touche. — Siamo assai dolenti di dover registrare la morte di questo grande artista spentosi quasi improvvisamente a Parigi il 13 luglio. Di lui e della sua produzione artistica l'*Emporium* se ne era da poco occupato ed ampiamente, riproducendo le sue migliori opere, nel fascicolo di maggio scorso in un magistrale articolo di Vittorio Pica.

SILVIO ROTTA.

Silvio Rotta. — Disse il poeta,

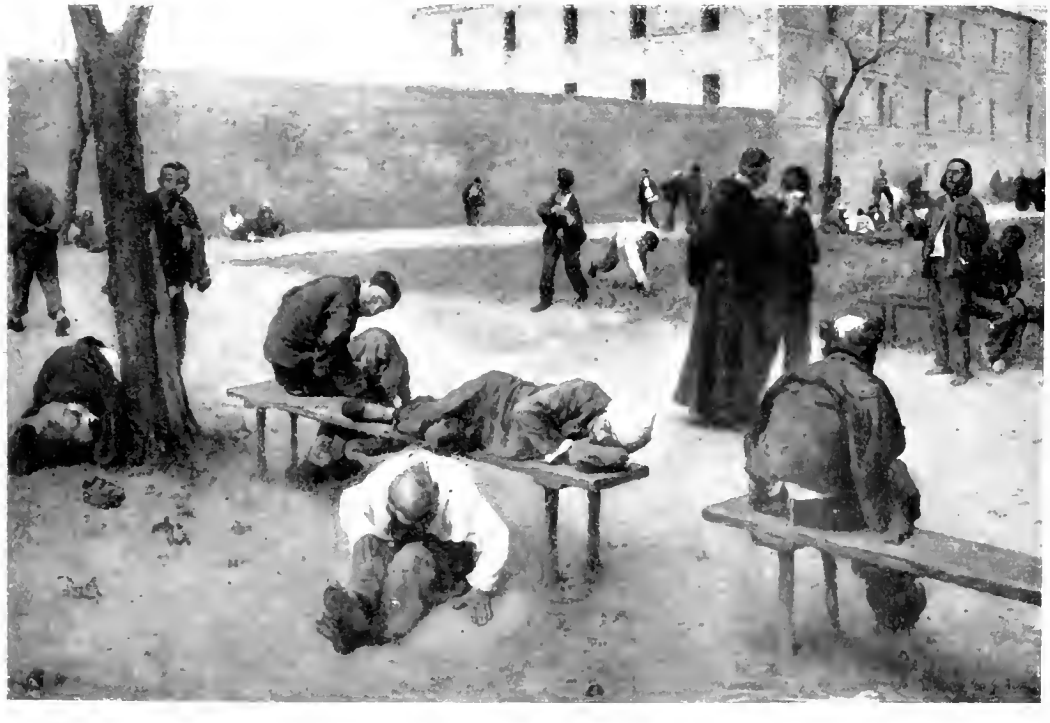
Che saetta prevista vien più lenta.

Non è vero. La previsione della sventura predispone al dolore, ma non lo mitiga. - Quando la notizia, la cupa notizia si diffuse: — Silvio Rotta è morto! — mi sentii strappare come un lembo della mia vita. Eppure l'amico dilettissimo, il compagno d'infanzia era da lunghi anni votato alla morte e trascinava rassegnato la sua lenta agonia. Ma noi non potevamo adattarci al pensiero che quella mite anima buona avrebbe finito di palpitare per tutto ciò che è nobile ed alto, che quell'ingegno fantasioso e gagliardo, quell'ingegno che pur recentemente ci aveva dato l'originale creazione del trittico *Nelle tenebre*, si sarebbe addormito nel letargo della morte.

Gli esempi dell'arte, che in casa ebbe abbondanti e buoni, presto fecero Silvio noto fra i giovani più promettenti, e presto fecero celebrato il suo nome. Celebrato ed amato, poichè era da dubitare se in lui fosse da porsi innanzi il merito o la modestia, tanto sapevano conquistare i cuori la soavità del suo animo e la sua singolare virtù, netta da ogni invidia.

La sua giovinezza si accompagnò al risorgere della giovane arte veneziana, che avea incominciato ad espandersi in ramificazioni rigogliose. Anche a Silvio cantavano nello spirito le ispirazioni più liete, gli palpitava nei polsi la febbre della vita e lo chiamavano da ogni parte le gioconde voci della poesia. Certi suoi acquarelli di costumi settecenteschi, certe gioconde scene veneziane hanno tutto l'incanto della singolare città, dinnanzi alla quale l'occhio ammira e si inebria.

Volarono gli anni e venne l'ora angosciosa: si abbattè su lui il male inesorabile. E mentre intorno continuava a inalzarsi il grande inno dell'arte, sopra la sua vita discese un'ombra lugubre. La sua arte divenne allora lo specchio del suo spirito, e nelle sue tele si agitò il genio della tragedia. Fra i suoi quadri, straordinariamente suggestivi, voglio ricordarne due soli: *Mura abbandonate*, dove alita, fantasma immane, il terrore — e il trittico *Nelle tenebre*. Fu questo il patetico lamento, l'ultimo can



SILVIO ROTTA: NOSOCOMIO.

SILVIO ROTTA - FORZATI.

SILVIO ROTTA - MURA ABBANDONATE.

(Fot. Filippi).

SILVIO ROTTA:

NELLE TENEBRE

tico della desolata anima sua, la creazione che fantastica e piange.

Ora la voce del destino lo ha chiamato, e intorno al suo dolce capo pensoso, tace il beffardo sogghigno di una sorte crudele.... ».

Crediamo di ricordare degnamente questo sventurato artista, spentosi a 60 anni a Venezia nel giugno scorso, riportando in parte il discorso che il nostro illustre collaboratore, Pompeo Molmenti, disse sulla sua tomba. Ci riserviamo qui di rammentare le sue migliori opere. Esordì sotto l'insegnamento del padre, con scene veneziane piene di facile arguzia antica, con *Campiello*, *Costumi popolari veneziani*, premiato a Parigi nel '78, *Raccolta di cipolle a Sottomarina*, *Sulla spiaggia*, *Colpo di vento*. Abbandonò poi il quadro di genere per seguire le sue tendenze meditative e sospinto dalla sua vita tormentosa insidiata dal male, produsse composizioni tetre, doloranti, all'unisono colle sue pene: *Nosocomio*, *Forzati*, *Carità*, *Mura abbandonate*, *Nelle tenebre* sono visioni tristi, paurose, che rivelano l'infelicità della sua esistenza. P.

IN BIBLIOTECA.

GABRIEL ROUCHÈS — *La peinture bolonaise à la fin du XVI siècle (1575-1619): Les Carrache*, avec 16 planches hors texte — Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

L'autore analizza l'anima italiana all'epoca dell'esistenza dei Carracci, mettendo in rilievo la particolarità del secolo — lo strano connubio della pietà sincera colla sensualità pagana del Rinascimento. Studia i diversi rappresentanti della scuola bolognese anteriore ai Carracci, dilungandosi in modo particolare sul Tibaldi che più degli altri influì sull'opera dei Carracci. Illustra ampiamente la vita di questi pittori, analizzando i differenti caratteri che costituiscono la personalità d'ognuno e l'influenza che ne subirono gli artisti loro contemporanei. Il catalogo minuzioso delle opere dei Carracci ed una copiosa bibliografia chiudono il grosso importante volume.

Cap. G. BOURBON DEL MONTE S. MARIA — *L'Africa Orientale Tedesca:* pubblicazione del Comando del Corpo di Stato Maggiore (Ufficio Coloniale) — Città di Castello, Tip. dell'Unione Arti Grafiche, 1913.

È opera in tre volumi illustrante l'espansione e la colonizzazione germanica in Africa, desunta in massima parte con molto acume e diligenza dalle varie pubblicazioni italiane, fra le quali l'*Atlante d'Africa* pubblicato dall'editore dell'*Emporium*, ed estese sino ad ora edite. Il primo volume si occupa dell'organizzazione coloniale germanica, della esplorazione ed occupazione della regione. Il secondo ne descrive le varie località e dà preziose notizie sul loro ordinamento civile e militare. Il terzo raccoglie la parte bibliografica, i documenti di possessione ed i facsimili delle carte geografiche antiche e recenti. Un ottimo indice analitico posto in fine ad ogni volume rende l'opera di pronta e facile consultazione.

AGNOLO FIRENZUOLA — *Novelle*, a cura di GIUSEPPE LIPPARINI, disegni di GIUSTIN DA BUDIARA — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

L'attivo e coraggioso editore fa seguire a *Pampinea*, al *Satyricon*, ai *Viaggi in casa*, le tanto conosciute novelle del Firenzuola. Una dotta e geniale introduzione del Lipparini le fa maggiormente apprezzare. L'illustrazione è dovuta ad un disegnatore sino ad ora poco noto, a Giustin da Budiara, il quale ha saputo rendere con efficacia, spigliatezza e buon gusto l'arguzia di queste novelle, annoverate fra le migliori del Cinquecento.

NATALE RAPISARDA — *Sul sito di due antiche città etnee: Inessa-Aetna ed Ibla Galeotis* — Catania, Officina Tipografica Giannotta, 1913.

GIOVANNI DE PAULIS — *Perchè si studia disegno? Utilità di questo studio. Il disegno nelle scuole medie* — Aquila, R. Vecchioni e Figli, 1913.

DAMIANO AVANCINI — *Modernismo:* romanzo — Milano, Carlo Signorelli editore, 1913.

ALFREDO VINARDI *Nuove primavere italiche* (*Attraverso un biennio di vita italiana*): documenti, illustrazioni, pensieri. Prefazione di LINO FERRIANI — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1913.

GIOVANNI ORSINI — *Vallo di Diano Chartusiense* (dalla « Vita Salernitana » del maggio-giugno 1913) — Sala Consilina, Tip. della « Vita Salernitana », 1913.

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE? BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

HYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore ricostituente
½ latta L. 4,50 ¼ latta L. 3,—
Farmacie Deposito Generale
12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTEVECCHI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. ISTIT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

EMPORIUM

SETTEMBRE 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE – BERGAMO

Fascicolo L. 1 — Estero L. 1,3

Sirolina "Roche"

di comprovata efficacia in migliaia di casi

di

Catarri Bronchiali

acuti e cronici

Tossi catarrali, Asma, Tosse asinina.

Stimola l'appetito, ha ottimo sapore.

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Caedano, 6 via Gallileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sa a
di Lodi
Diploma d'Onore
Facoltà. Arte Decor.
Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Ar
Venezia 1903

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 8, MILANO
Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

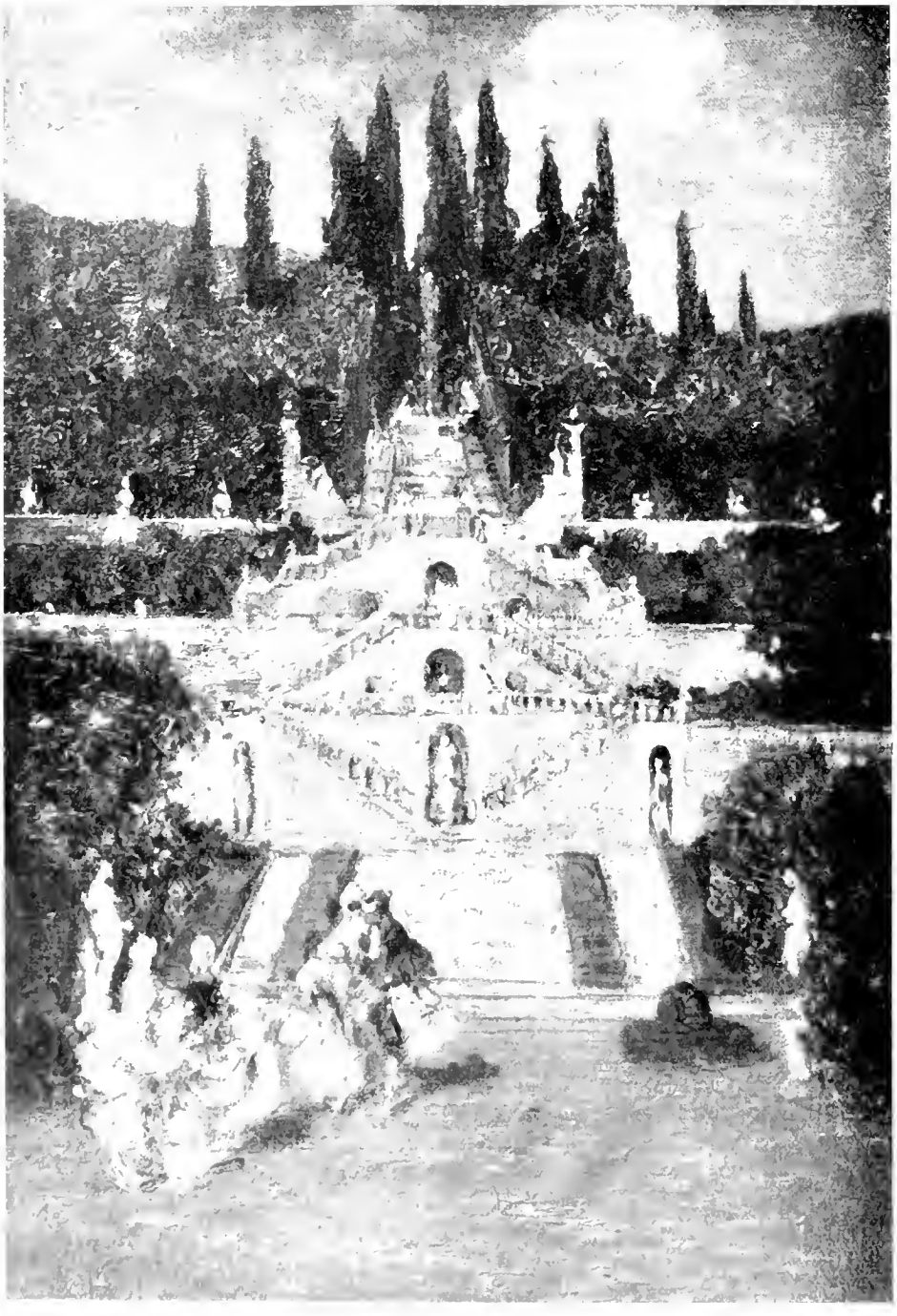
La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH

FABBRICA DI LAPIS
Specialità KOH-I-NOOR

MILANO - Via Bossi, 4



EMMA CIARDI: VECCHIE GRADINATE.

(Coll. Filippi).

EMPORIUM

VOL. XXXVIII SETTEMBRE 1913 N. 225

ARTISTI CONTEMPORANEI: EMMA CIARDI.

DUE mostre personali di opere recenti di Emma Ciardi, tenute l'una a Londra lo scorso febbraio e l'altra a Torino lo scorso giugno, hanno richiamato, ancora una volta, l'attenzione dei critici e dei buongustai su questa delicata amabile e seducente rievocatrice e glorificatrice degli aspetti più vaghi e pittoreschi delle vecchie ville monumentali dell'Italia nostra.

Nata da una famiglia di artisti, in quella città di meravigliosa ed eccezionale bellezza che è Venezia, precocemente attirata verso la pittura, a cui doveva iniziarla per poi guidarla, sollecito ed affettuoso, nel periodo dei primi passi incerti, quel sapientissimo maestro del pennello che è il padre suo Guglielmo, Emma Ciardi, studiando, secondo il consiglio e l'esempio di lui, di continuo dal vero, sforzandosi, con lodevole pertinacia, di rendere sempre più disinvolti e sicuri i proprii mezzi tecnici e di sviluppare sempre meglio l'individuale originalità della propria visione della natura e dando prova, nel solingo cantuccio d'intimità familiare in cui ama di vivere, di una laboriosità austera appassionata ed instancabile, ha visto sorriderle il successo fin dal suo primo presentarsi nei maggiori centri artistici d'Europa. Credo anzi che nessuna delle rappresentanti più reputate e più valenti dell'odierna arte femminile, se se ne escluda forse la valentissima ritrattista americana Cecilia Beaux e, presso un pubblico più ristretto e più aristocraticamente esigente, l'altra pittrice ed acquafortista americana Mary Cassatt, possono vantarsi di avere raccolta un'eguale quantità di suffragi cosmopoliti e di avere suscitato un maggior numero di ferventi simpatie e di vivaci ammirazioni.

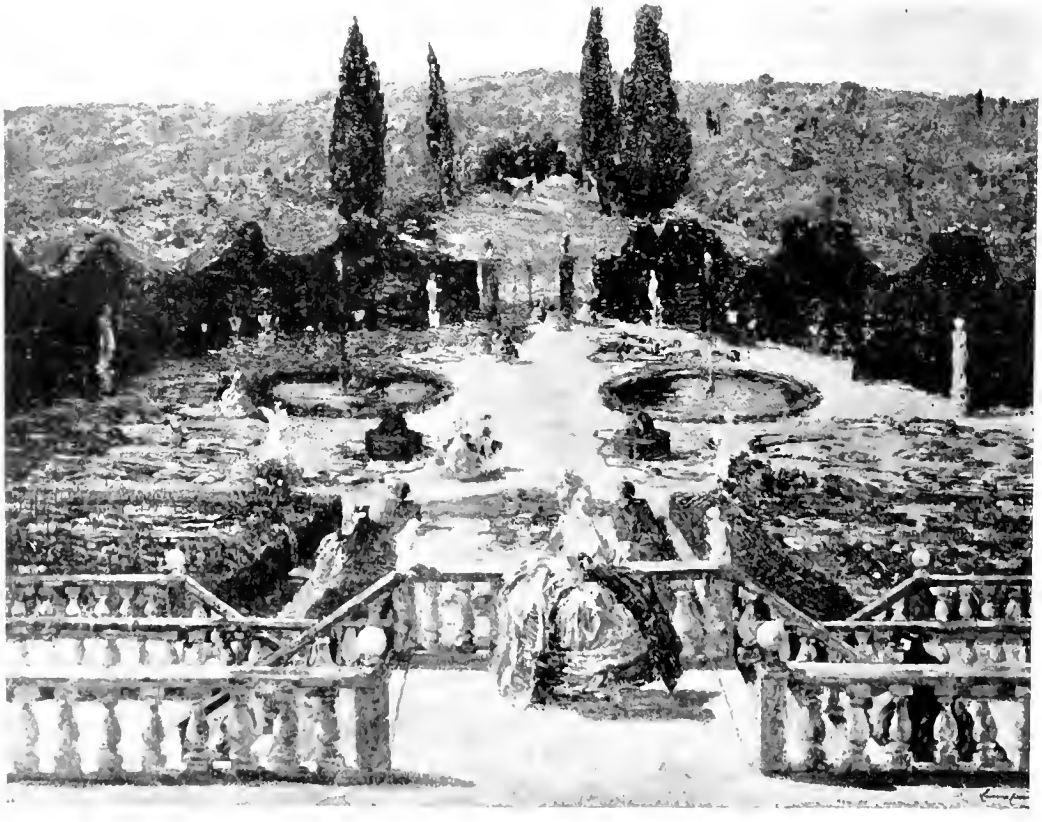
EMMA CIARDI.

Infatti, ad onta della sua giovane età e benchè soltanto da una decina d'anni siasi presentata al giudizio del pubblico che frequenta le esposizioni d'arte, ella ha avuto la soddisfazione, non certo comune, di vedere riconosciuto ufficialmente il suo merito da una medaglia d'argento, ottenuta nel 1910 a Bruxelles, e da una medaglia d'oro, conquistata quasi all'inizio

della sua carriera, a Monaco di Baviera e può a buon diritto proclamarsi orgogliosa di figurare in tre delle maggiori gallerie pubbliche straniere, cioè, con *L'alloro trionfale*, nel Museo d'arte moderna di Vienna, con *La portantina*, nella Nuova Pinacoteca di Monaco e, con *La villa*, nel Museo civico di Barcellona.

il più delle volte d'elastico trampolino per la regione esaltante dei sogni.

Ed il compromesso o solterfugio che chiamare lo si voglia fu trovato ben presto ed assai accortamente, se non pure, come non è improbabile, con ingenua spontaneità, aiutata da un qualche caso fortunato. Ella non avrebbe riprodotto sulla tela

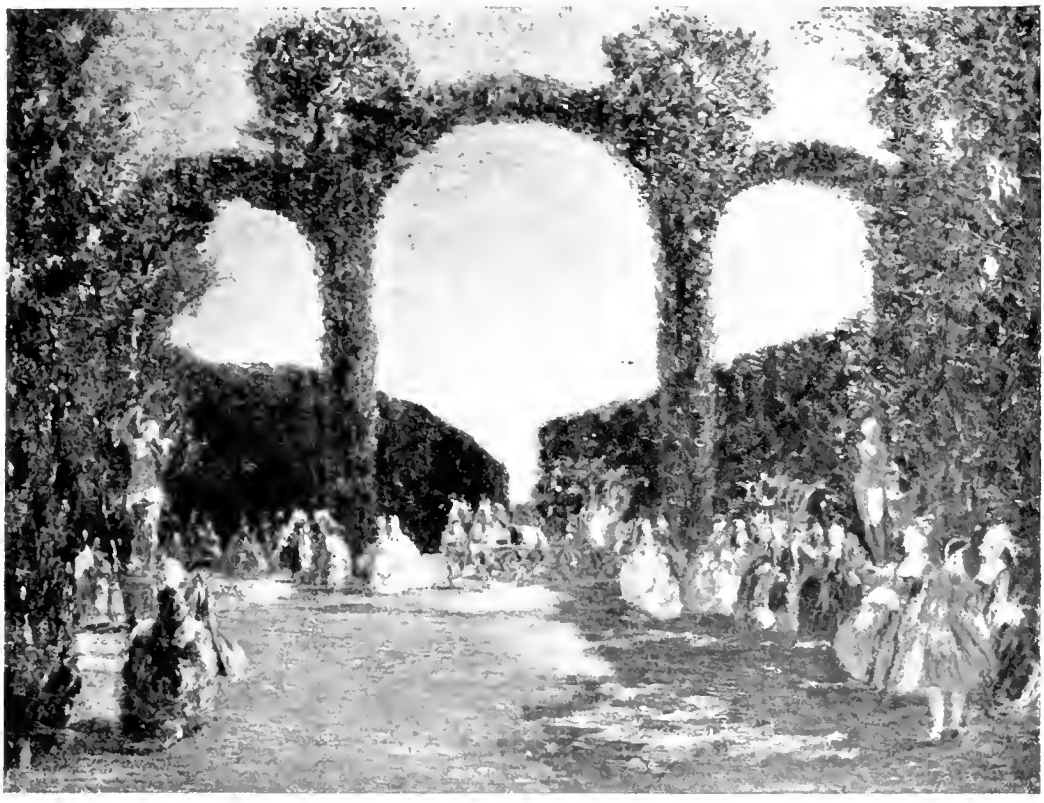


EMMA CIARDI: IL GIARDINO DELL'AMORE.

* * *

Emma Ciardi, seguendo, siccome ho già detto poco innanzi, i saggi ammonimenti paterni, ha sempre studiato direttamente dal vero ed ha voluto, di proposito deliberato, che ad esso fosse attinta l'ispirazione d'ogni suo lavoro. Bisognava, però, sapere conciliare tale scrupolosa fedeltà al vero con le esigenze particolari dell'indole sua, squisitamente muliebre, di assetata di pittoresco e di fantasticatrice raffinata, per cui la realtà serve che veridiche scene di natura e, salvo qualche particolare immaginario e qualche figura chiesta al passato, proprio tale e quale si presentava ai suoi occhi, ma di una natura abbellita dall'opera trasfiguratrice dell'uomo, acceso dal desiderio di creare per le ore di fasto di letizia e di amorosa sentimentalità della sua esistenza rapida e precaria un palcoscenico di verzure di marmi e di acque zampillanti. È così, che, salvo poche eccezioni, i suoi quadri sono stati suggeriti dalle scene arbo-

rate di questa o quella delle più note ville seicentesche e settecentesche, che ora sorgono — e sono esse le preferite dal pennello della Ciardi — lungo i lenti corsi d'acqua solcanti le pianure del Veneto ed ora si specchiano nei celestrini laghi lombardi, ora si affacciano fra i pampinei festoni delle viti e gli agili cipressetti delle colline



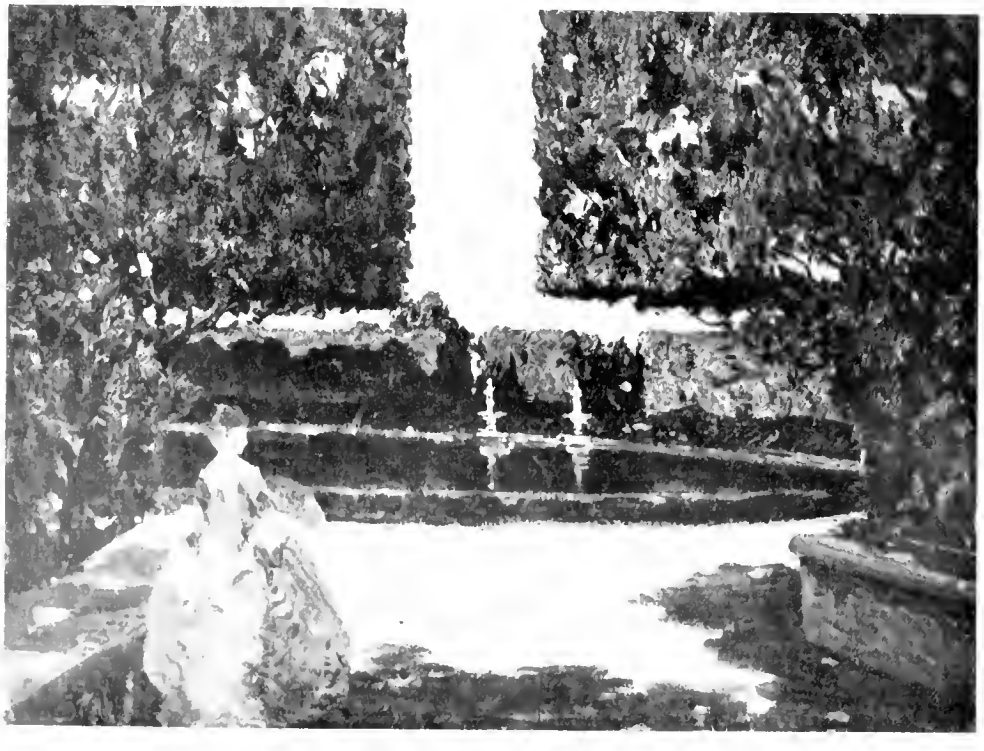
EMMA CIARDI: L'ALLORO TRIONFALE.

toscane ed ora, maestosi e solenni, disegnansi sul bigiognolo sfondo tragico dei dintorni di Roma.

La così spiccata predilezione che Emma Ciardi addimostra per le scene di giardino non può, a bella prima, non richiamare il ricordo di colui, che, circa un secolo e mezzo fa, ne fu il pittore per eccellenza, Antoine Watteau, e di colui che, ai tempi nostri, deve quasi esclusivamente ai giardini la sua fama di pittore, lo spagnolo Santiago Rusiñol. Con entrambi, però, salvo qualche superficiale carattere apparente, dovuto alla comune fonte d'ispirazione, ella non presenta alcuna somiglianza, escludendo così ogni possibile apprezzamento di derivazione o di imitazione.

Se nel sottile fascino che emana tanto da una tela del Watteau quanto da una del Rusiñol evvi per solito qualcosa di letterario, pure essendo sussidiata nel primo sempre e poi sempre da un raro magistero di tecnica, la quale nel secondo appare talvolta malsicura e tal'altra riesce alquanto asciutta, nella Ciardi ogni attrattiva rimane essenzialmente e direi anzi unicamente pittorica, perchè sentiamo bene che le piacenti ed eleganti figurette di damine incipriate ed in guardinfante e di cavalieri in giamberga ricamata spadino e tricorno che scorgiamo in *Rondini e farfalle*, *Sul poggio*, *Giardino dell'amore*, *Freschezza argentina*, *Grigio antico*, *Ri-*

EMMA CIARDI - NEL GIARDINO DI BOBOLI. (Fot. Filippi)



EMMA CIARDI. - GRIGIO ANTICO. (Fot. Filippi).

EMMA CIARDI - SULLA TERRAZZA. (Fot. Filipp

EMMA CIARDI: RONDINI E FARFALLE. (Fot. Filippi

flessi diafani od in altra delle vaghissime tele della giovane e gentile pittrice veneziana non le servono che per rallegrare con vivaci macchiette di colore il verde dei viali ed il bianco grigiognolo delle ampie gradinate e delle statue marmoree sotto il firmamento italianamente luminoso e che esse non presentano per sè medesime alcun interesse psicologico od anche soltanto caratteristico.

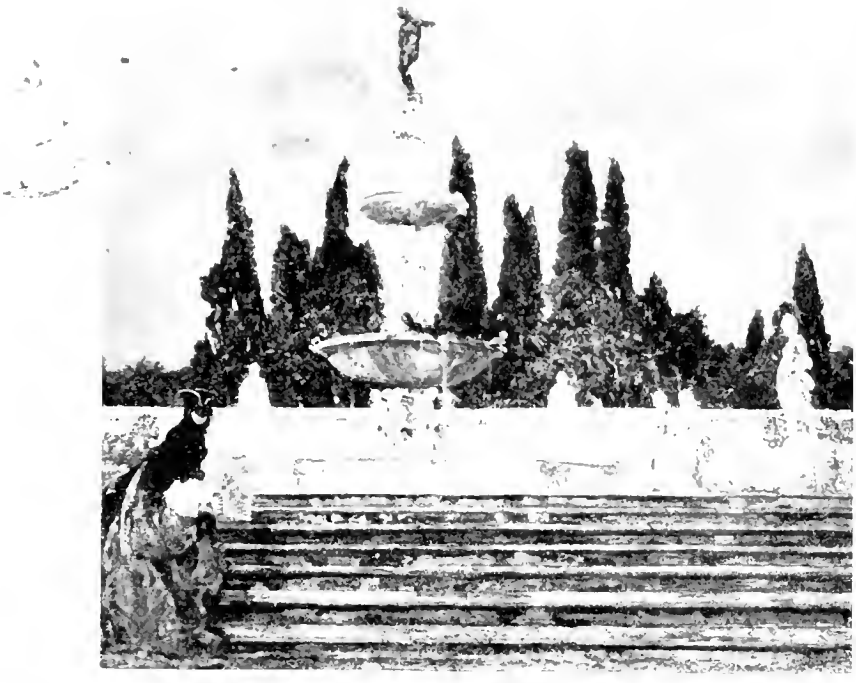
In Watteau, che trasfuse nei personaggi dei suoi quadri un po' della mesta anima sua di tisico predestinato ad una morte prematura, l'interesse si riconcentra nei gruppi di maschere e d'innamorati,

> Troubadours exquis et coquettes charmantes,
> Cavaliers tendres mais affranchis du serment,

siccome li ha definiti Paul Verlaine in due versi delle deliziose sue *Fêtes galantes*, ed i viali di bossoli tosati, i prati morbidi e freschi, le aiuole fiorite, le colonne dimezzate e le statue intorno a cui l'edera si abbarbica e si attorciglia servono unicamente di sfondo pittoresco e di cornice leggiadra per meglio richiamare lo sguardo su di essi.

EMMA CIARDI: RIFLESSI DIAFANI.

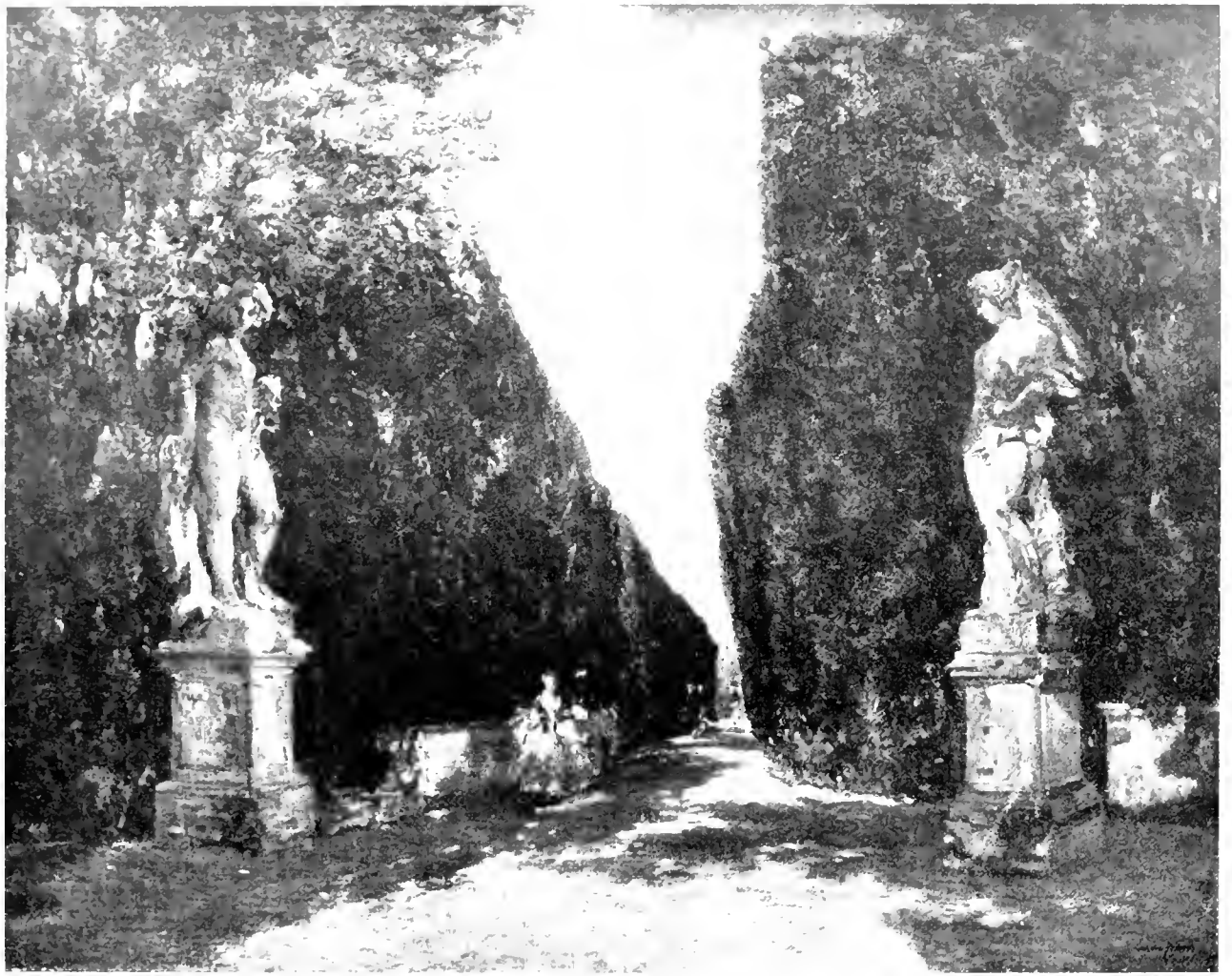
In Rusiñol poi avviene il caso abbastanza strano che dei suoi quadri debbansi in certo qual modo considerare protagoniste proprio quelle figure che vi mancano quasi sempre, perchè di tutti gli elementi formali ritratti sulla tela si può a ragione affermare che sono sopra tutto destinati a suggerire alla nostra mente le sembianze di coloro che, nei tempi andati, vissero amarono gioirono e



EMMA CIARDI: PAROLE ANTICHE

EMMA CIARDI: PASSEGGIATA ALLA MODA.

(Fot. Filippi.



EMMA CIARDI: IL VIALE

(Fot. Filippi)

EMMA CIARDI: TEATRO DI VERZURA.

soffrirono in mezzo alle magnificenze di quelle ville adesso dirute ed inselvatichite per l'abbandono in cui da anni ed anni sono state lasciate dagli uomini e che il pittore compiacesi rievocare con la sua tavolozza, mentre ripensa, con nostalgica melanconia, a quel mondo passato rabeschi, cogli armonici accordi delle tinte, con l'eleganza del taglio di un quadro e con l'amabilità della rappresentazione figurativa, ideata da una mente ed eseguita da una mano, le quali, pure cedendo agli inviti sorridenti dell'immaginazione, non si allontanano mai dall'ambito della realtà.

EMMA CIARDI: IL GIARDINO DELLE LONTRE. (Fot. Filippi).

che ama e rimpiange perchè irremissibilmente scomparso, ma che forse ripudierebbe ben presto, se, per non so quale prestigio miracoloso, potesse d'improvviso vederselo sorgere d'intorno nella sua futilità agghindata.

Emma Ciardi è convinta che la pittura debba esclusivamente proporsi di giocondare le pupille, con la ben calcolata e disciplinata grazia degli a-

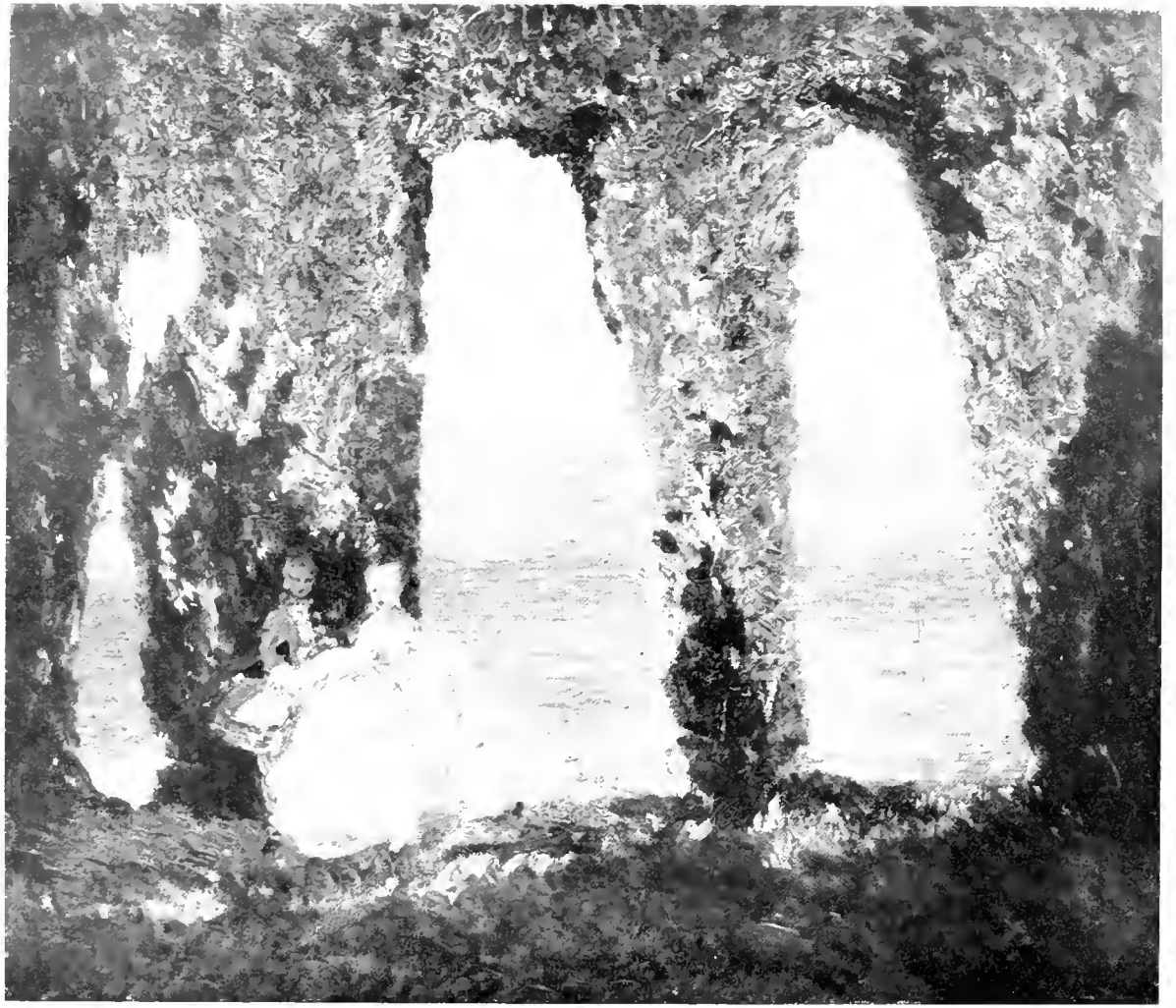
Ella respinge, dunque, tutto quanto non si mantenga fedele a questo programma, che rifiuta le attinenze ed i rapporti con le altre forme d'arte, ed ella, dopo avercelo esposto, potrebbe, disdegnosa, ripetere il verso famoso del poeta francese:

Et tout le reste est littérature!

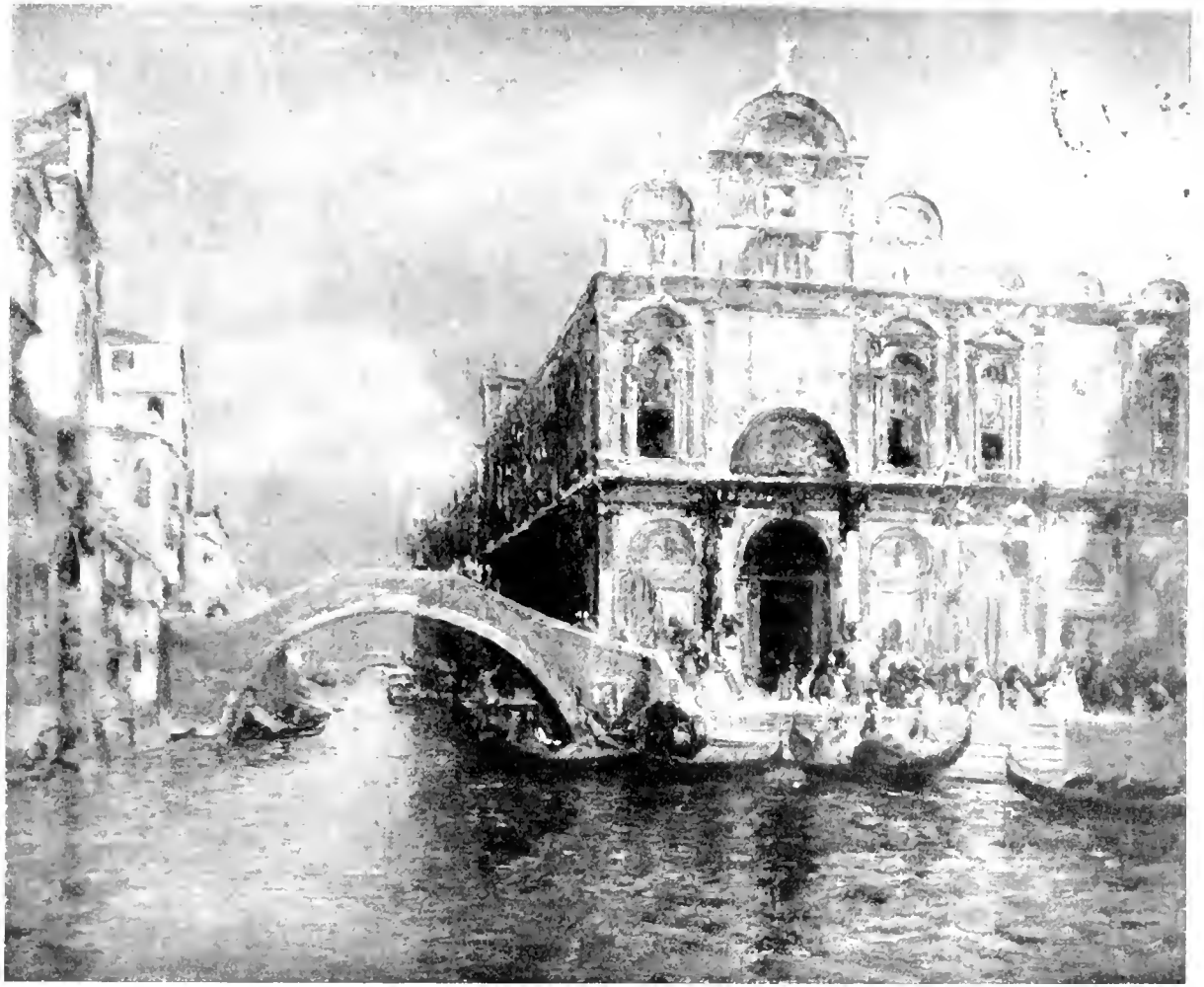
Ella quindi ha, lo ripeto, trascurato volontaria-

Emma Ciardi: Sul poggio.

(Est. Filippi).



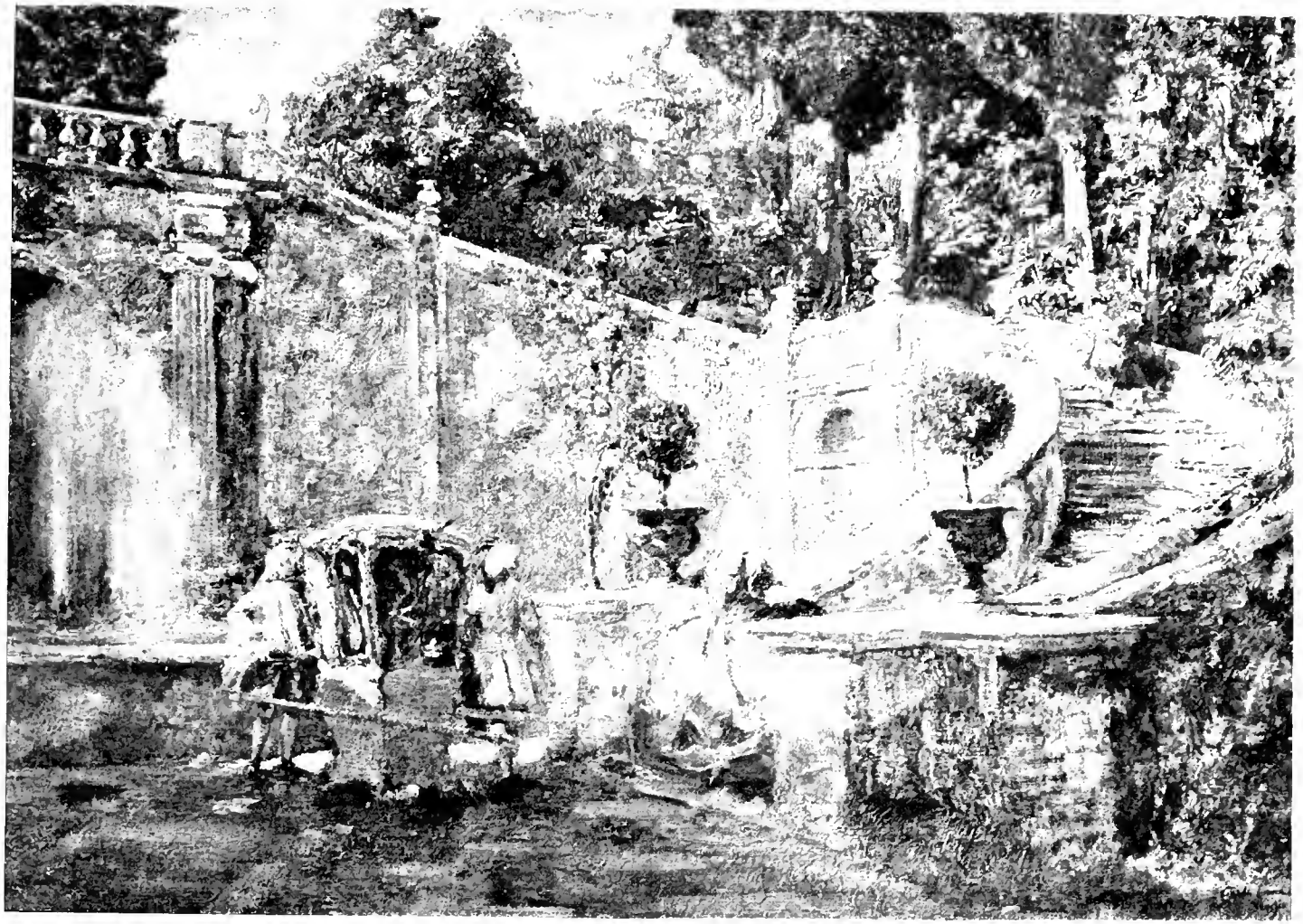
EMMA CIARDI: LAGO DI GARDA.



EMMA CIARDI: LA SCUOLA DI S. MARCO.

EMMA CIARDI: IL GIARDINO DELLE MUSE.

EMMA CIARDI: FRA OMBRE E SOLE.
(Fot. Filippi)



EMMA CIARDI · GRIGIE SPONDE · (Phot. Filippi)

EMMA CIARDI · FRESCHEZZA ARGENTINA · (Phot. Filippi)

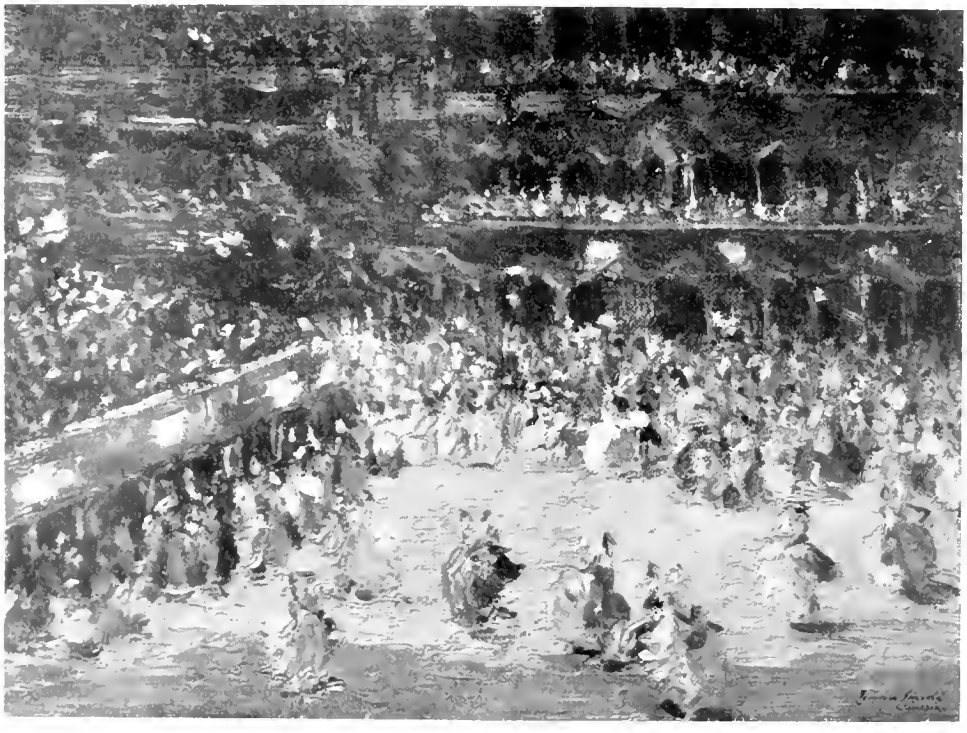
mente ogni sottinteso poetico ed ogni ricerca suggestiva, benchè più di un suo quadro si sarebbe prestato tanto all'uno quanto all'altra, guadagnando forse non poco in complessa intensità estetica.

È, del resto, seguendo il medesimo onesto suggerimento della sua pretta indole pittorica, che ella ha saputo evitare di ricorrere, anche quando l'occasione a lei se ne presentava più propizia, alle ingegnose maliziette aneddotiche, fra il comico ed il sentimentale, a cui per troppo lungo tempo ricorsero parecchi dei pittori del gruppo veneziano per accattivarsi i suffragi del pubblico grosso.

Ed è perciò che il Settecento, da lei così garbatamente e piacevolmente iscenato al rezzo dei giardini, non intende di rivolgersi e non si propone di piacere che agli occhi, agli occhi soltanto, e non si apparenta quindi per nulla all'artificioso Settecento, fra novellistico e teatrale, che ottenne in Italia la sua ora di successo ed a cui sacrificò anche Giacomo Favretto, salvandosi dalla bottegaia volgarità di esso soltanto mercè quella grazia della composizione e quel brio cromatico, che tanti errori gli avevano già fatto perdonare.

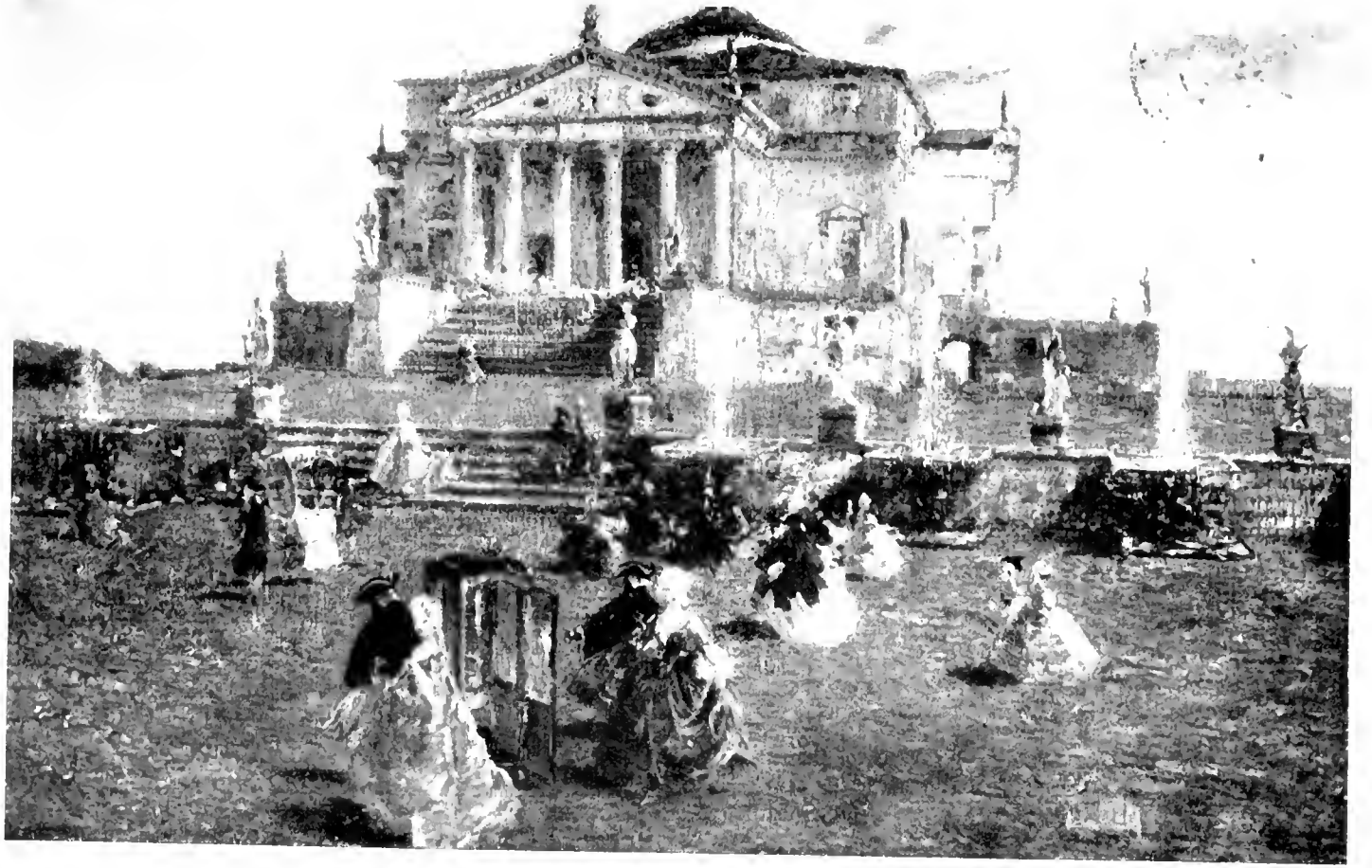
* * *

Accantonata in un genere abbastanza angusto e decisa a chiedere l'ispirazione quasi esclusiva-



EMMA CIARDI: IL BALLO. (Fot. Filippi)

mente ad un solo motivo pittorico, per quanto leggiadro e gradevole esso sia, vi era da temere che Emma Ciardi finisse col riuscire monotona e col tediare il pubblico, specie data la sete inestinguibile di novità che lo contraddistingue ai giorni nostri, rendendolo abbastanza spesso bisbetico insofferente ed ingiusto. Vi era inoltre da temere che ella, cosa assai più grave, scivolasse a poco per volta nel manierismo e nella leziosaggine. Ebbene no: malgrado una produzione facile ed ab-



EMMA CIARDI: IL CONVEGNO ALLA VILLA ROTONDA.

bondante, i visitatori delle periodiche e fin troppo frequenti esposizioni d'arte dell' Italia e dell'estero, non hanno, in circa un decennio, dato alcun segno di stanchezza al cospetto dei quadri della differenza rappresentativa, combinare i pur sempre eguali elementi di viali, aiuole, statue, fontane, portantine, dame e cavalieri dagli abiti di tinte vivaci, che l'incanto pittorico delle sue tele

EMMA CIARDI: VILLA D'ESTE.

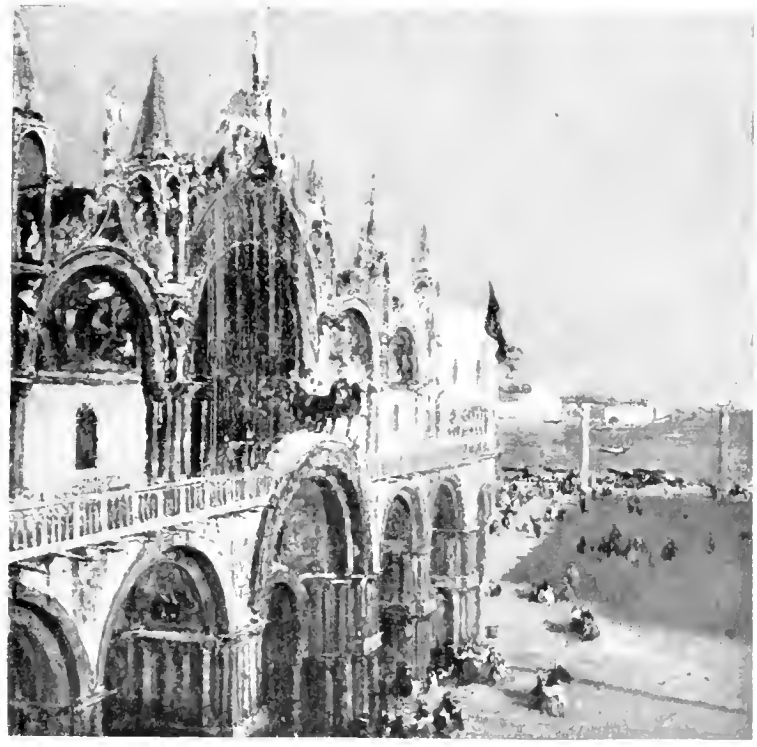
Ciardi, continuando a fermarsi dinanzi ad essi con compiacenza ad ammirarli ed a comperarli.

Ella, d'altra parte, nelle pur tanto numerose varianti del prediletto motivo di villa italiana, popolata da minuscole e vivaci figure in costume settecentesco, ha saputo ognivolta, con così felice grazia, con così briosa freschezza, con così vitale non è stato ancora e neppur mai forse sarà spezzato, dappoichè niuna cosa vi ha che valga, sempre però che si possegga davvero il sottile prestigio dell'arte, a conservare il dominio sugli ammiratori conquistati dalla propria pittura, dalla propria musica o dalla propria letteratura del continuare a risentire schiettamente e profondamente

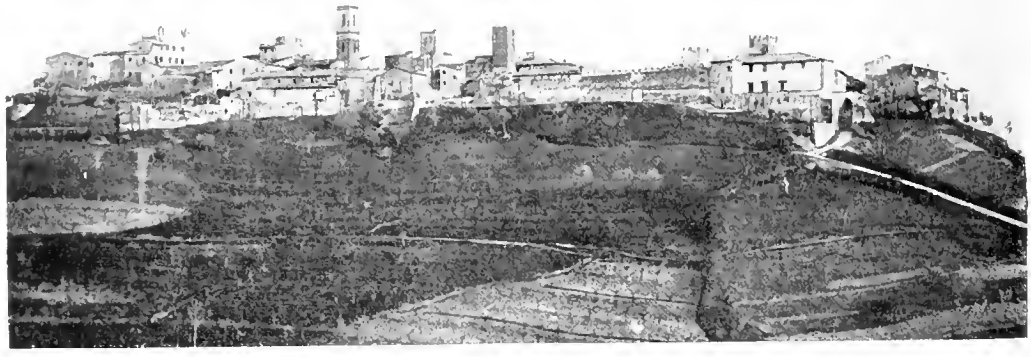
le sensazioni e le emozioni che agli altri intendesi di trasmettere, mercè i colori, le note o le parole.

Ciò non pertanto io confesso che a me non rincresce punto che la gentile e valente pittrice veneziana, da qualche tempo in qua, si allontani, tratto tratto, dai suoi soggetti favoriti per fissare sulla tela, sia anche con minore magistero di forma, con minore forza di attrazione e con minore carattere di originalità, ora un cantuccio di Venezia, guardato dall'alto in basso per un nativo bisogno di visione insolita, ed ora un cantuccio di Londra, contemplato con un indomabile desiderio di meridionale vivacità cromatica. Non soltanto non mi rincresce, ma ne sono lieto, sia perchè è sempre utile per un artista, giovane o vecchio che sia, il tentare di rinnovare la particolare propria visione, sia perchè io credo che Emma Ciardi, dovendo affrontare una realtà meno scenografica di quella per solito ritratta dai suoi pennelli, si vedrà costretta, quasi suo malgrado, a trasformare raffinare intensificare la sua tecnica, specie nello studio delle luci e delle trasparenze atmosferiche, una tecnica, che per essere da lei adoperata con ferma e sicura disinvoltura, non è perciò meno di seconda mano ed acquisita con metodo dottrinario, invece di essere creata, come le auguro le avvenga in seguito, a poco per volta, attraverso più di un errore, con non poche titubanze e per successive e spesso assai ardue conquiste della propria sensibilità estetica al cospetto dei multiformi ed instabili spettacoli della natura.

VITTORIO PICA.



EMMA CIARDI — LA CHIESA DI S. MARCO.



CERTALDO, LA PATRIA DI GIOVANNI BOCCACCIO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

NEL SESTO CENTENARIO DI GIOVANNI BOCCACCIO (*).

GIOVANNI BOCCACCIO

(Da un disegno a penna esistente in un manoscritto del 1350 della Biblioteca Nazionale di Firenze).

LENTI passano i secoli sul cammino della vita: ed il loro andare ha la solennità di un rito, e la rude semplicità di una giustizia. Simili ad un grande, possente fiume essi vanno: la forza è nella loro compagine immensa; la terra, intorno, si livella e scompare: solo restano gli aridi monti con le loro cime incoronate di sole e sonanti del grido delle sublimi aquile fosche. Sulla proda ove noi attendiamo, la fiumana travolgente domani sarà giunta: simulacri di gloria e necropoli saranno trascinati via: città fervorose cesseranno il loro tumulto: generazioni piene di affanno, di cupidigia e di speranza non avranno più nome. Domani noi non saremo più nulla, se un culmine non è calcato dai piedi nostri. Ma oggi possiamo guardare ancora all'indietro, e venerare, col cuore, le emergenti rupi intorno alle quali l'eternità si prepara a distendere la sua coltre tenace. Questo la effimera vita concede ai mortali che non sono segnati dalla grandezza di un destino. E questo noi accettiamo riconoscenti: anche quando non sia nell'anima nostra uno smisurato desiderio di vincere quelle venienti acque, e di

(*) Sul Boccaccio vedasi anche «Due novelle nuziali del B. nella pittura del Quattrocento», *Emporium*, Vol. XIX, pagina 200 (Marzo 1904).

sedere al cospetto di quelle arci supreme guardando la forza immortale oltrepassare il nostro tempo ed il nostro luogo e volgere maestosamente verso l'avvenire.

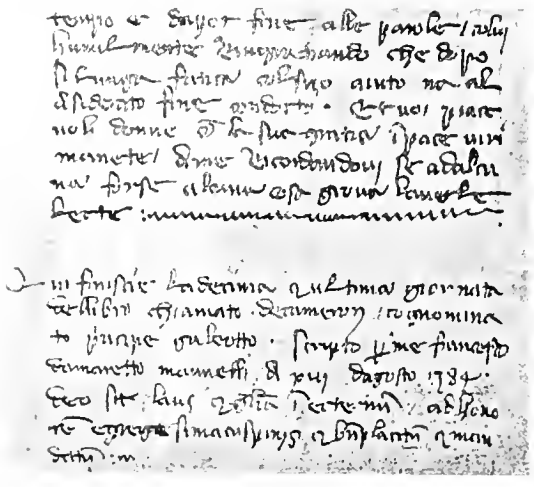
GIOVANNI BOCCACCIO.
(Dal dipinto di Andrea del Castagno. Firenze, Ex-Convento di S. Apoll niar.

Seicento anni addietro, dopo uno sconsolato tratto deserto, sul quale s'addensavano fiere tenebre senza conforto di stelle, dal tacito fiume del tempo alcune vette più che mai protese verso l'arco dei cieli emersero ad un tratto, come per un prodigio immortale. Stupite si arrestarono le acque intorno alle salde barriere, poi si distesero attorno, e proseguirono ancora, come sempre, il loro andare senza fine. Ma le aquile fosche, e gli aspettanti uomini fusero sotto l'azzurro il più grande strido ed il più grande canto della gente latina.

Cantavano le creature umane, e sopra i culmini sereni quattro formidabili spiriti vegliavano in ascolto, reggendo la gloria e la sorte di tutto un

popolo remoto. Meravigliosi stiliti della vita, cinti ognuno sul fianco dal cilicio di una dura virtù, l'austero volto segnato dal dolore e dalla meditazione, gli occhi pieni della luce dell'ideale, le mani protese come per benedire sempre, i quattro spiriti componevano un cenacolo eletto sufficiente alla grandezza del mondo. Ed i loro nomi squillavano alti come diane, innanzi all'immensità degli orizzonti.

Così, il mille e trecento lasciò le sue cime trascorrendo — Dante, Petrarca, Boccaccio e Giotto



LE ULTIME RIGHE MANOSCRITTE DEL « DECAMERONE ».
(Dal Codice Mannelli, nella Laurenziana di Firenze).

le abitavano. — E la loro forza, dopo aver vinto dieci secoli oscuri, aveva rotto il triste incantesimo del Medioevo, preparando il Rinascimento fiorito. Il fuoco sacro delle stirpi si riaccendeva balenando. Le immortali anime si chiamavano con inesprimibile voce. Si avvicinava il tempo in cui Michelangiolo Buonarroti, morendo, avrebbe fatto posto, sulla scena del mondo sbigottito per la sua dipartita, a Guglielmo Shakspeare, perchè nella chioma rossa e selvaggia di costui le serpi della Gorgone eschilea sibilassero forte, e gli uomini si avessero, alfine, la loro tragedia di porpora e d'oro.

* * *

A me non preme che Giovanni Boccaccio sia nato a Parigi e che suo padre sia stato un mercante plebeo, e la sua mamma una donna senza nome. A me preme che egli appaia e resti un genio italico, e che la sua gloria sia una gloria toscana e fiorentina.

La classe dei mercanti che prosperava nel 300, del resto, non era una classe spregevole se i *priori delle arti* aveano sostituito la vecchia nobiltà feudale e imperiale e le persone di piccola condizione — con grave scandalo di Ottone di Freising — venivano elette a cariche d'onore.

Dalla professione mercantile di suo padre il Boccaccio trasse la fisonomia della sua prima vita e, conseguentemente, l'avviamento ad ogni più forte pensiero, e l'avventura e l'irrequietezza di tutti i suoi anni fino alla casta morte.

Poichè suo padre abbandonò la compagna casuale del suo soggiorno in terra di Francia, egli fu presto senza madre, e quella che s'ebbe non era la sua, e non l'amava bastardo. Il dolore del fanciullo silenzioso a cui la valle de l'Elsa non portava conforto e le notti chiare di Certaldo non tessevano ghirlande di stelle, singhiozza più in là nella sua vita, sempre. La casa ove

> non si ride mai se non di rado:
> la casa oscura, e muta e molto trista....

la casa a cui egli cercò conforto, conducendolo a vecchiezza per mano verso l'arco grigio di San Jacopo, era una dura prigione, in cui non entrava mai sole.

Con quanta gioia, allora, il fanciullo sedicenne dovè salutare l'arco lunato del golfo su cui Napoli s'affaccia, fumando il Vesuvio da un lato e ridendo intorno le isole favoleggiate!

Aveva egli avuto di già a maestro Giovanni da Strada e fors'anche Cino da Pistoia, quando il poeta gentile accoppiava alle Decretali e al Digesto le sue soavi canzoni d'amore. Ma più d'ogni altro aveva insegnato al suo spirito, assiso come un Dio sovra un trono di macigni e di nubi, Dante Alighieri.

Quanto potesse la parola del Poeta divino in un'anima piena di oscuri tumulti ed aperta alla poesia e alle melanconiche meditazioni, è facile cosa immaginare. S'era in quel tempo chiaro, che raccolse intorno al nome dell'Esule il più grande e vivo amore degli umili, e i cavalcanti e i fabri cantavano per le vie i versi della Commedia, alternandone il ritmo, col ritmo della loro dura fatica. E ancora negli ingenui cuori che da poco avevano varcato le soglie della tenebra medievale, il nome di Poeta significava alcunchè di misterioso e di fantastico, un contrastarsi d'ombre cupe

e di vivide luci: e per Dante, più assai, la leggenda apriva il suo labirinto, da che egli era sceso all'Inferno e, in cospetto di Dio, aveva toccato la sacra e sublime altezza dei cieli.

Quando l'Esule dall'occhio profondo morì tra bra immane restò sul cuore di tutti, col peso della sua fatalità e del suo ricordo.

A Napoli pieno della sua giovinezza anelante — il Boccaccio ebbe giorni di tumulto e di sregolatezza. Egli si trovava, per la prima volta,

PRIMA PAGINA DEL « DECAMERONE » DI G. GREGORIO DE GREGORII VENEZIA, 1492.

le chiese bisantine di Ravenna, la sua bella e ingrata terra fu come percossa dalla folgore: e parve per un tratto che il cielo steso ad arco sui colli fioriti di Fiesole, non dovesse più avere nè stelle nè sole. Poi la vita riprese il suo giro: ma l'ombra padrone della sua libertà, in una terra ove la gente non conosceva freni pel suo piacere e per la sua gioia. L'ebrezza di tutti lo vinse: e vinse anche quell'amore per le lettere che dimorava già possente nel cuor suo, e l'ineffabile palpito della

ILLUSTRAZIONE PER L' « INAMORAMENTO DE FLORIO E BIANCEFIORE » DI G. A. VAVASSORE — VENEZIA, 1520.

Poesia che faceva battere le sue vene come un sangue gagliardo e febrile. Se la tomba di Vergilio lo faceva tremare di commozione, Baia lo prendeva col canto pagano del suo nome e la procace mollezza delle sue donne e del suo cielo. Ma sotto il variabile volto della Sirena, alcunchè di grave e di pensoso si nascondeva, e nei giardini di Posillipo tra i roseti e gli oleandri purpurei crescevano luminosi candori di gigli, all'ombra forte dei lauri sacri.

Federico di Svevia avea fatto rinascere la grazia del canto nell'isola benedetta dal sole e nelle terre ancor greche strette tra gli ampi mari e l'Jonio. Roberto d'Angiò pose le canzoni di Cielo d'Alcamo e di Guido dalle Colonne, accanto a quelle dei trovatori di Provenza che celebravano l'amore e la cavalleria: e intanto dai monasteri di Calabria scendeva alle convalli l'obliato ellenismo, e Giotto illustrava le pareti ignude di Castel dell'Ovo con le fiere allegorie della *Divina Commedia* suonando già pel mondo civile la dolce fama di Francesco Petrarca.

Preso in questo fermento di Rinascenza, il Boccaccio ne sentì gli effetti subitanei. I sospiri per la sua facile amante s'arrestarono d'un tratto: il suo canto divenne più pensoso: *Pampinea* scomparve per lasciar posto a *Fiammetta*, sebbene egli rimanesse, ancora per poco, *Dioneo*.

Tale trapasso d'amori segnò un miglioramento di pensieri, e giovò molto allo spirito irrequieto del poeta. L'oggetto delle sue cure, questa volta, era Maria d'Aquino, la figlia naturale di Re Roberto. V'è dunque un desiderio d'elevazione nella scelta: e tutto il poema dell'*Amorosa visione* ne risente: malgrado le pecche provenzali che l'informano, e l'imitazione petrarchesca di taluni movimenti interiori.

Anche l'influsso di Dante è chiaro ed evidente in questa prima opera poetica del Boccaccio: ed è naturale che ciò sia, come è naturale che essa appaia il resultato di numerosi e noti elementi di vita e di tradizione. Sul cammino della grande arte questo è sempre avvenuto: e spesso un solo genio raccoglie al suo servigio le fatiche di lunghi secoli proni innanzi alla sua fronte pensosa. Dalle storie e dalle leggende di Vergilio e di Benoît de Sainte-More, dai romanzi greci e dai poemi della Tavola Rotonda, dalle canzoni di Sicilia e di Provenza, dalle fantasie orientali narrate dai crociati e dai mercatanti veneziani e genovesi, l'arte del Boccaccio scaturisce, con una formidabile organizzazione riassuntiva che subito la segna di unità e di potenza rispetto alla storia. C'è da dolersi che ciò sia? Si deve rimproverare al poeta la sua prima incertezza di forma e di ispirazione?

Quasi sempre i prodigi nascono dal caos. Presto Giovanni Boccaccio moverà il passo in un mondo esclusivamente suo. Il *Filocolo* e la *Teseide* annunziano il miracolo di *Fiammetta*. V'è qui un'arte che afferma i suoi diritti innanzi all'eternità ed all'ammirazione degli uomini!

* * *

Ho detto più sopra caos: e non vanamente. Tale era infatti nell'anima del Boccacio il miscuglio di cento idee e di cento propositi senza l'argine di nessuna esperienza.

Più tardi la disciplina della maturità e del genio, fecero quanto l'inefficacia dello studio, l'incertezza della educazione e la instabilità delle abitudini non poterono. Ma in ogni modo dalla oscura nuvolaglia escono a quando a quando vividi lampi di luce, e dalla mescolanza di divinità pagane e cristiane, dalla ingenua e primitiva identificazione delle specie divine, dalla volgarità del *fabliaux*, e dalla gelida uniformità delle composizioni medioevali, erompe una folla di creature munite di carne e di vene: e per le vene passa un florido sangue:

e per le bocche parla — alfine — la grande aspettata: la vita!

L'influenza esercitata dall'opera del Boccaccio, sulla letteratura di tutta Europa, si deve rintracciare appunto nel carattere umano e vitale di essa. Il suo successo è da ritrovarsi nel fascino nuovo che ne emana: nella sottile potenza che avvince gli spiriti e li conduce al cospetto del grande e lucido specchio sul quale si riflettono i volti di innumerevoli creature, di *tutte* le creature: e ognuno di essi porta il segno dell'odio e dell'amore, dello sconforto e della speranza, e ognuno di essi piange o sorride a seconda dell'anima a cui è legato.

Il ritorno a Firenze del Boccaccio corrisponde a questa lenta evoluzione del suo spirito. E da tale evoluzione nasce quel dolce e doloroso libro che da molti fu ritenuto il suo capolavoro: *La Fiammetta*.

« Voi non troverete — dice il poeta ai suoi lettori — favole greche ornate di molte bugie nè trojane battaglie sozze per molto sangue ». E difatti il romanzo della nobile napolitana e di Panfilo infedele ed ingrato comincia ad essere spoglio d'ogni ambage, come un orizzonte marino dopo il soffio dei venti antelucani che fanno tremare le ultime stelle. E la selezione di tutto ciò che è orpello, di tutto ciò che è fronzolo, prosegue e si afferma stabilmente nell'opera sua grande ed immortale: il *Decamerone*. Siamo qui al sommo di una grande parabola: ed il momento è davvero solenne e gravido di fati.

Il Boccaccio che da lunghi anni è tornato in Toscana e divide il suo tempo tra la casa di Firenze ed il nido ferigno di Certaldo, vivendo ancora il suo vecchio e tedioso padre, è giunto a temprare la sua anima sopra una incudine dura. Molto ha vissuto e molto ha sofferto: forse ha pure molto goduto chè la giovinezza non bada ai reconditi volti della pena: e lui giovine e libero si era tratto in una città di piacere e di festa. La dimora presso Re Roberto gli era stata utile di guadagno e sebbene egli non avesse voluto mai piegar la fronte a certe fortune, pure avea raggranellato tanto da viver sereno, e s'era trovato in grado d'accettare ambascerie per signori potenti e di compiere lunghi ed avventurosi viaggi. Aveva allora trentacinque anni ed il suo volto, se non

UNA RAPPRESENTAZIONE DEL « FILOCOLO » DEL BOCCACCIO.
Da una miniatura del XIV sec. esistente nella Biblioteca Nazionale di Cassel.

IL COMBATTIMENTO DI PALEMONE ED ARCITA NELLA « TESEIDE » DEL BOCCACCIO.
(Da un manoscritto del XV sec. esistente nella Biblioteca Nazionale di Firenze).

era duro ed arcigno come quello che Giovanni Rustici scolpì nella pietra, somigliava forse non poco a quello severo e sereno che Andrea del Castagno dipinse in Santa Apollonia, squillando ne l'alto le campanelle monacali.

Di tutto quello che era stata la sua vita, di tutto quello che aveva udito nelle corti dei re, di tutto quello che era umana vicenda si trova indelebile e definitiva traccia nel *Decamerone*. La fortuna vi fa turbinare la sua ruota, e lo scherno, la preghiera, la maledizione, il senso, l'odio, l'amore, vi cantano con voci alterne le loro strofe. V'è nel libro il dramma e la commedia come v'è nell'autore il filosofo e il moralista. E se nel filosofo vi è a sua volta l'idealista e il cristiano, nel moralista si ritrova lo scolare degli stoici di Roma. Così, accanto all'amore violento e giocondo sorride tra i suoi veli bianchi quello ideale ed immateriale di Gerbino per la principessa d'oltre mare.

Non bisogna dimenticare di fronte alla contraddizione di questi sentimenti e di questi insegnamenti, le antitesi violente dei tempi. Il regno dello spirito sta su quello della vita, come un cielo sereno ed azzurro sta sopra una terra vulcanica in rivolgimento. V'è odio e sangue nelle corti: passioni violente di dominio e di brame si scatenano: la licenza impera: i pensieri non hanno giogo; ma in alto, su questa vorticosa vicenda, stanno l'ascetismo del Petrarca e le estasi di Santa Caterina da Siena.

Tale, il tempo in cui il *Decamerone* nacque. E questo tempo è tutto nell'opera dilettevole, chiuso in architetture che sono prodigiose ed hanno il fascino dell'incantesimo, e le creature che narrano e quelle che agiscono appartengono alla vita, poichè, come nella vita, riposano della fatica tra paesaggi fioriti e liete fonti e giardini.

« Niuno dopo Dante e prima dello Shakspeare — disse Giosuè Carducci — creò tante figure diverse in tante diverse posizioni. E questa diversità delle cento novelle è poi distribuita in una solenne unità, con accorgimenti artificiosissimi; accanto alla novella che burla e sorride quella che piange e che sanguina, dopo il cinismo la passione e il sacrificio, presso il motto l'orazione. E la unità che incornicia, mi sia lecito dirlo, tanta varietà è un poema ella stessa: un poema comico nel senso di Dante, che muove dai lutti della pestilenza e dagli oscuri silenzi di una chiesa per distendersi e serpeggiare su per i colli di Firenze e le convalli di Fiesole cercando gli splendori del sole e il gioioso colle della felicità tra fiori e alberi e acque e sorrisi e giuochi e canti di giovani e donne. E quei giovani e quelle donne pur nella lieta concordia con cui servono all'officio di narratori, sono gente seria, hanno un carattere spiccato ciascuno e ne improntano la loro narrazione. Tale è la mirabile opera di messer Giovanni Boccaccio: l'opera che dopo la Divina Commedia più attesta la potenza dell'ingegno italiano nell'accoppiare a tanta facoltà d'invenzione una temperanza così artistica, anzi così matematica, di distribuzione e d'armonia ».

Il *Decamerone* appare per il Carducci il rovescio della Commedia Divina di Dante, « la commedia umana in tutti i secoli, in tutti i paesi, in tutte le condizioni ». E ben si spiega come altri abbiano da messer Giovanni tratto il riso ed il pianto di Lope de Vega, di Hans Sachs, di Shakspeare, di La Fontaine.

Per noi il superbo artefice si leva tra Dante e il Petrarca: tra la dura giustizia e la dura spiritualità, umanità d'ogni tempo: e forse la sua anima è più chiara, sebbene men grande, delle due maggiori e alate sorelle immortali!

* * *

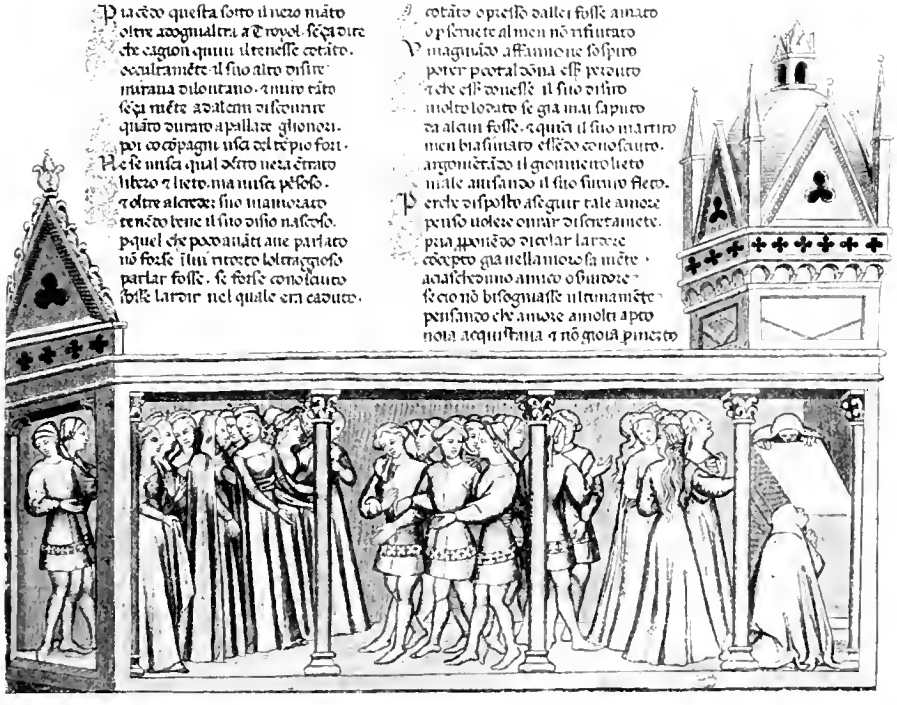
Nel 1350 a Firenze Giovanni Boccaccio conobbe il Petrarca che già aveva di lontano amato e venerato come un maestro. E nel 1351 lo rivide a Padova quando i fiorentini lo inviarono ambasciatore al Grande per offrirgli in patria una cattedra per l'insegnamento del suo sapere. Il soggiorno che il Boccaccio fece presso il suo amico fu lungo e piacevole e produsse nel suo spirito irrequieto un mutamento profondo.

Con quanta nostalgia egli lo ricorda più tardi quando, tornato sulle rive dell'Arno tranquillo aspetta invano lo spirituale amatore di Laura!

Tutti i giorni — egli scrive — si passavano, presso a poco, nello stesso modo. Tu ti applicavi allo studio delle cose sacre ed io, desideroso di possedere le tue opere, me le copiava; e quando il giorno si avvicinava al tramonto, lasciavamo i nostri lavori per andare nel tuo piccolo giardino, che la nuova primavera ornava già di foglie e di fiori. Seduti insieme e ragionando familiarmente passavamo il rimanente del giorno in un riposo dolce e lodevole, fino a tanto che sopraggiungeva la notte.

Tra i due uomini, l'amicizia continuò sempre grande ed uguale, malgrado le dispute frequenti e qualche disaccordo sulle concezioni filosofiche e morali della vita, e non si spense che con la morte di essi.

Al Boccaccio si deve se Francesco Petrarca conobbe negli ultimi anni di sua vita la *Divina Commedia* che mai aveva voluto leggere per non restare — dice egli — sotto « la grande influenza »



TROILO SCORGE GRISELDA NEL TEMPIO DI PALLADE ATENA — DAL « FILOSTRATO » DEL BOCCACCIO.
(Firenze, Codice magl. del XIV sec.

dell'opera colossale e poderosa. Al Petrarca si può attribuire tutto il mutamento interiore che si operò nello spirito del Boccaccio, e financo quella conversione del 1362 che fece tanto rumore e che egli lasciò in grembo a Gioachino Ciani, un cenobita esaltato di miracoli.

Comunque, la comunanza dei due spiriti sommi resterà nella storia come un fatto memorando, produttore di cose belle ed ideali. Messer Giovanni aveva un mondo chiuso innanzi ai suoi occhi, un mondo fatto di classicismo puro, di erudizione, di profonda sapienza: ed ecco il Petrarca gli

CERTALDO — LA VIA BOCCACCIO

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

CERTALDO — IL PALAZZO PRETORIO. Ed. I. I. d'Arti Grafiche).

schiude questo mondo, come Vergilio aveva schiuso a Dante le ruggenti porte dell'Inferno.

Dal nuovo stato spirituale nascono le *Egloghe*, nasce il curioso dizionario di geografia antica: *De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, flaminibus, stagnis et paludibus, et de nominibus maris*, che

egli additava come la continuazione del suo trattato intorno alla *Genealogia degli Dei* pel quale avea speso trent'anni della sua vita; nascono in-

parlano Virgilio, Ovidio, Cicerone, Tacito, Tito Livio e con Paolo Orosio gli autori della storia Augusta, nel secondo passano tutti gli uomini del tempo,

CERTALDO — LA CASA DI GIOVANNI BOCCACCIO (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

fine i due mirabili libri: *De mulieribus claris* e *De casibus virorum illustrium*. Mentre nel primo di questi ultimi il Medioevo è bandito e soltanto

da quelli della Bibbia, a Carlo d'Angiò ed alla sua fastosa corte di Napoli. I sogni del Poeta, per lungo tempo, dovettero assistere al corteo di tanto

illustri persone, e la casa di Certaldo suonò certo dei colloqui che lo scrittore moveva con esse, e delle sue rampogne, e delle sue lodi.

La vita del Boccaccio volgente verso il declivio è a questo punto più regolata e più calma. Egli prosegue d'accordo col suo amico lontano i suoi lavori di erudizione, egli vigila con febbrile amore a quella prima traduzione dei poemi d'Omero, che Leonzio Pilato andava facendo per lui, e che forse

Lo spirito irrequieto che aveva creato il mondo del *Decamerone*, s'è già staccato più che mai dalla vita e dai suoi simulacri e dai suoi alveari. A lui basta, ora, la gioia superiore dell'intelligenza e del genio: e ogni altra cosa è vana.

Certaldo, il piccolo borgo della Valle d'Elsa, è ormai il nido più caro del Poeta randagio. Egli ha regalata al fratello la sua casa di Firenze, ed è ritirato lassù, nella solitudine e nella povertà di

CERTALDO — INTERNO DELLA CASA DEL BOCCACCIO.

ha salvato le opere divine ed immortali da una certa perdizione. La traduzione oscura e selvaggia è compiuta nel 1364, e nel 1367 il Petrarca la riceve anch'egli perchè l'anima sua possa esultare tra i grandi eroi della grande epopea. L'anima del Boccaccio, dal canto suo, non ha più freni. Ricordate?

« Sono io che primo feci venire in Toscana i libri d'Omero da tanti secoli dimenticati; son io, *primo tra i latini*, che udii leggere l'Iliade da Leonzio Pilato; son io che ottenni che Omero fosse letto in pubblico.... ».

cui spesso si duole. « Io sono povero e non l'ho mai negato » esclama, raccontando l'atto gentile di Francesco di Brossano. E v'è un certo orgoglio in queste parole, ma v'è anche una sorda pena.

Con tutto ciò non piega la sua fronte. Non accetta l'ospitalità quando gli è offerta: si disilluse quando la cerca e dolora. Nel 1370 si chiude nella casa di suo padre, e non l'abbandona che per un ultimo viaggio a Firenze quando in Santo Stefano, vicino a Ponte Vecchio, salì come un sacerdote presso l'altare per comentare al popolo i sacri misteri della *Divina Comedia*. Nel 1374 il Petrarca

CERTALDO — LA TOMBA DI GIOVANNI BOCCACCIO NELLA CHIESA DEI SS. MICHELE E IACOPO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

muore, e la notizia ferale piomba nel lutto l'anima di colui che soleva chiamarsi suo discepolo. Il vecchio che Coluccio Salutati trovava sereno e giocondo diviene triste e taciturno. Forse egli sente che l'amico lo chiama nel regno lungamente meditato, e pieno della solenne pace cristiana. Senza

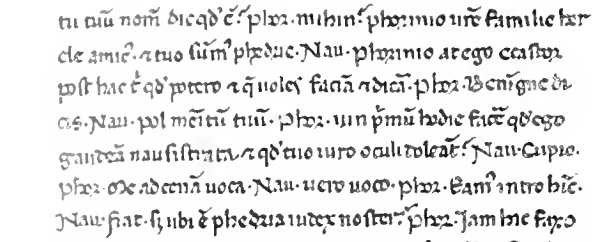
timore ascolta la cara voce venirgli. E un anno dopo, nel 1375, nel freddo dicembre, lascia la vita, perchè il suo corpo venga seppellito nella

« A Giovanni di Certaldo aveva segnato nel suo testamento il Petrarca lascio (e mi vergogno che sia cosa sì piccola per un uomo sì

CERTALDO — IL MONUMENTO A GIOVANNI BOCCACCIO, DI AUGUSTO PASSAGLIA.
Fot. I. I. d'Arti Grafiche.

chiesa di S. Jacopo, tutta austera nella sua gala di fasce bianche e nere, e così odorosa di ceri e di incensi.

grande) cinquanta fiorini di Firenze perchè si comperi una veste da camera per le notti d'inverno, che passa lavorando ».



tu tuũ nomẽ dicqd'ẽ: plxa·mihin: phxmio uñ familie her cle amiẽ·r tuo lũm' phxduc·Nau·phxmio ar ego ceasa post hac ẽ qd'petro r q̃ uoles' facã rdicã·plxa·Bcñgne da cs·Nau·pol mẽtẽ tuũ·plxa·uin pmũ hodie facẽ qd'ego grandẽ nausiatu r qd'tuo uiro oculi dleãt': Nau·Cupio. plxa·ose adcnã uoca·Nau·uero uoco·plxa·Eam' intro hẽ. Nau·fiat·ſ ubi ẽ phedria iudex noster: plxa·Jam hic fixo adent·Vos ualete r plaudite·Calliope' tẽẽsis·Explicat Phxmio feliciter·

·EXPLICIT LIBER·TERENTII·GVLIELMI·CHARTAGINENSIS·VIRI·CLARISSIMI·
IOHANNES DE CERTALDO SCRIPSIT

LE ULTIME RIGHE DELLA TRASCRIZIONE DELLE COMEDIE DI TERENZIO.
(Da un manoscritto originale nella Laurenziana a Firenze).

Aveva Giovanni Boccaccio la veste dell'amico intorno al corpo malato, quando i suoi occhi si chiusero al sole? Per la gentilezza del pensiero e per l'affetto che avea mosso l'atto estremo del Poeta, io amo crederlo, e penso che ciò sia stato. V'è in questo fatto alcunchè di simbolico e di ideale. V'è il soffio della poesia e lo spunto della leggenda: certo messer Giovanni s'avvolse nel caldo sciamito, e con esso fu tratto nella dura arca di pietra, per il sonno senza risveglio.

* * *

Certaldo, che oggi celebra il sesto centenario della nascita del suo grande figlio, è indissolubilmente legata al nome di esso, poichè da esso trae la sua più grande gloria.

È un borgo forte e ferigno posto innanzi a San Gemignano ed alle sue torri che avvampano, avendo sotto la pace fresca dell'Elsa, corrente tra sponde verdi e canore. V'è un palazzo Vicariale del mille e duecento con una strana fronte merlata: e la fronte è tutta adorna d'arme e di blasoni, ed ogni insegna porta intorno una ghirlanda robbiana di querce e di lauro, di fiori e di frutta, e vividi colori che s'accendono nel sole.

Vi sono strade anguste su cui dànno le casette materiate di rossi mattoni; e porte che hanno nomi dolci, e campane di chiese che compongono musiche senza mai fine.

Vi sono creature che cantano con chiare bocche quando la luna scolora il turchino, creature che amano e che vivono una vita lunga e tranquilla. Vi sono stornellatrici dai capelli di fiamma, quali io ne ho viste tra le messi mature: e la loro voce sale fino a toccare il sole e ricade come un pulviscolo d'oro.

La casa ove Giovanni Boccaccio è morto, ed in cui saranno celebrati i *parentali*, è in un angolo del borgo: non molto lunge dal Palagio ove la podestà e la legge unirono la loro concordia sotto la vigilanza del Marzocco coverto d'elmo e pronto all'assalto.

Da una porta ampia, per un'erta scalea, si entra nelle stanze santificate dalla memoria del solitario.

Nude sono le stanze: sulle pareti qualche immagine sacra, e ghirlande di lauro e lapidi: pochi seggioloni all'ingiro, ed una clepsidra taciturna.

Dalle poche vestigia si spande un afflato di gloria che solleva il cuore verso l'azzurro. Il silenzio è pieno di voci: anche il povero affresco in cui un artefice maldestro ha raffigurato crudamente il poeta, si anima e si trasforma. Ecco, il Boccaccio è lì: ora egli parla: ascoltiamo le sue parole.

Ed il Poeta parla: dice di Fiammetta e di Belcolore, ride e piange narrando, e chiama gli eroi d'ogni tempo, e le donne d'ogni tempo, e le varie vicende della vita raccoglie. E la sua voce trema, e la sua voce si anima: ed ecco, da un singhiozzo prorompe un grido di gioia, ed ecco un sorriso si vela improvvisamente di pianto. « Oh il cuore, il mio povero cuore!..... » par che dica egli serrando forte le sue mani sul petto come per soffocare uno spasimo.

Torniamo sulla via! — Vespero è imminente: le squille di San Jacopo suonano l'Ave. — È una soave malinconia nell'ora: e gli uomini passano taciturni: e le donne sono senza più canti.

Solo, v'è uno stridore di rondini, nell'aria, che inebria. V'è una folle libertà di ali e di piccoli petti anelanti: v'è una immensità di cielo che sgomenta, e veli d'argento calano sui colli all'ingiro, ed i giardini dell'aria preparano i calici dei loro fiori turchini, per i grandi sciami delle stelle imminenti! ..

TOMASO SILLANI.

Roma, Agosto 1913.

LE LITOGRAFIE DI JOSEPH PENNELL E L'ARTE DELLA LITOGRAFIA.

La litografia come arte è quasi abbandonata in Italia se pur mai in Italia è stata coltivata. L'anno scorso volendo raccogliere per le esposizioni internazionali di litografie artistiche che il Senefelder Club di Londra ha poi fatto a Brighton e ad Anversa, qualche buona litografia italiana, non trovammo che il Sartorio, l'Innocenti, il Graziosi, il Natali, l'Ugonia pronti ad esporre; e il Graziosi solo per quell'occasione cominciò a disegnare con la matita litografica, raggiungendo subito un gioco di chiaroscuro e un'espressione singolarissimi. Ma poi, prescrivendo il regolamento che ogni espositore dovesse mandare almeno otto litografie, l'esigua schiera diminuì ancóra. Dopo d'allora, abbiamo trovato in Italia altri due artisti litografi: Luigi Selvatico e Antony de Witt. Altri forse ve ne saranno, ma ancóra fuori delle esposizioni e quasi ignoti, almeno come litografi.

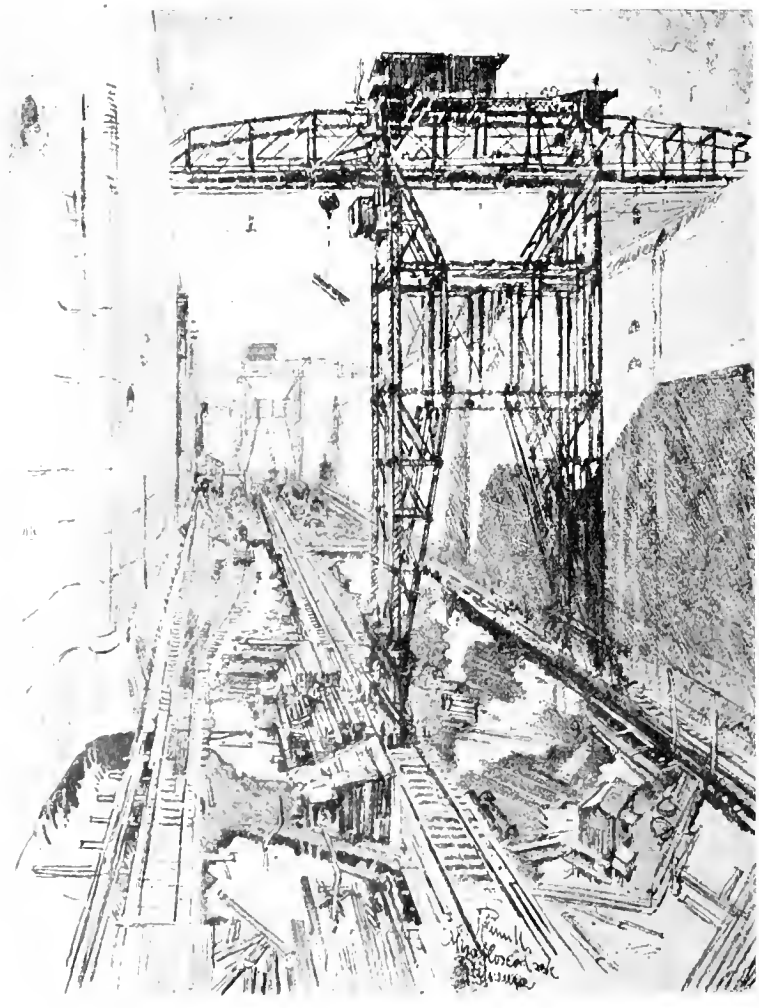
Questo principio d'amore per quest'arte libera pronta espressiva nella quale ogni diverso temperamento può rivelarsi direttamente senza ostacoli di tecniche lunghe e complesse, certo ha seguito la bella mostra del Senefelder Club tenuta a Venezia l'anno scorso. Il fondatore e il presidente di questa società è Joseph Pennell. Tra il decembre 1912 e il gennaio di quest'anno egli ha acconsentito ad esporre a Firenze, nelle sale della Società

JOSEPH PENNELL AL TORCHIO.

Leonardo da Vinci, tutta la raccolta delle litografie da lui disegnate l'inverno prima sul taglio dell'istmo di Panama e davanti alle più fantastiche vedute della Sierra Nevada in California. Poi ancora in una saletta della Secessione a Roma sono apparse in primavera alcune di quelle sue litografie americane, e altre litografie di altri soci del Senefelder. Così, in meno d'un anno, la litografia è entrata trionfalmente nelle abitudini delle buone esposizioni italiane e, a giudicar dalle vendite, nel gusto del nostro pubblico.

Per questo è utile che il pubblico sappia, e del processo tecnico di quest'arte e dei suoi migliori cultori, qualcosa di preciso.

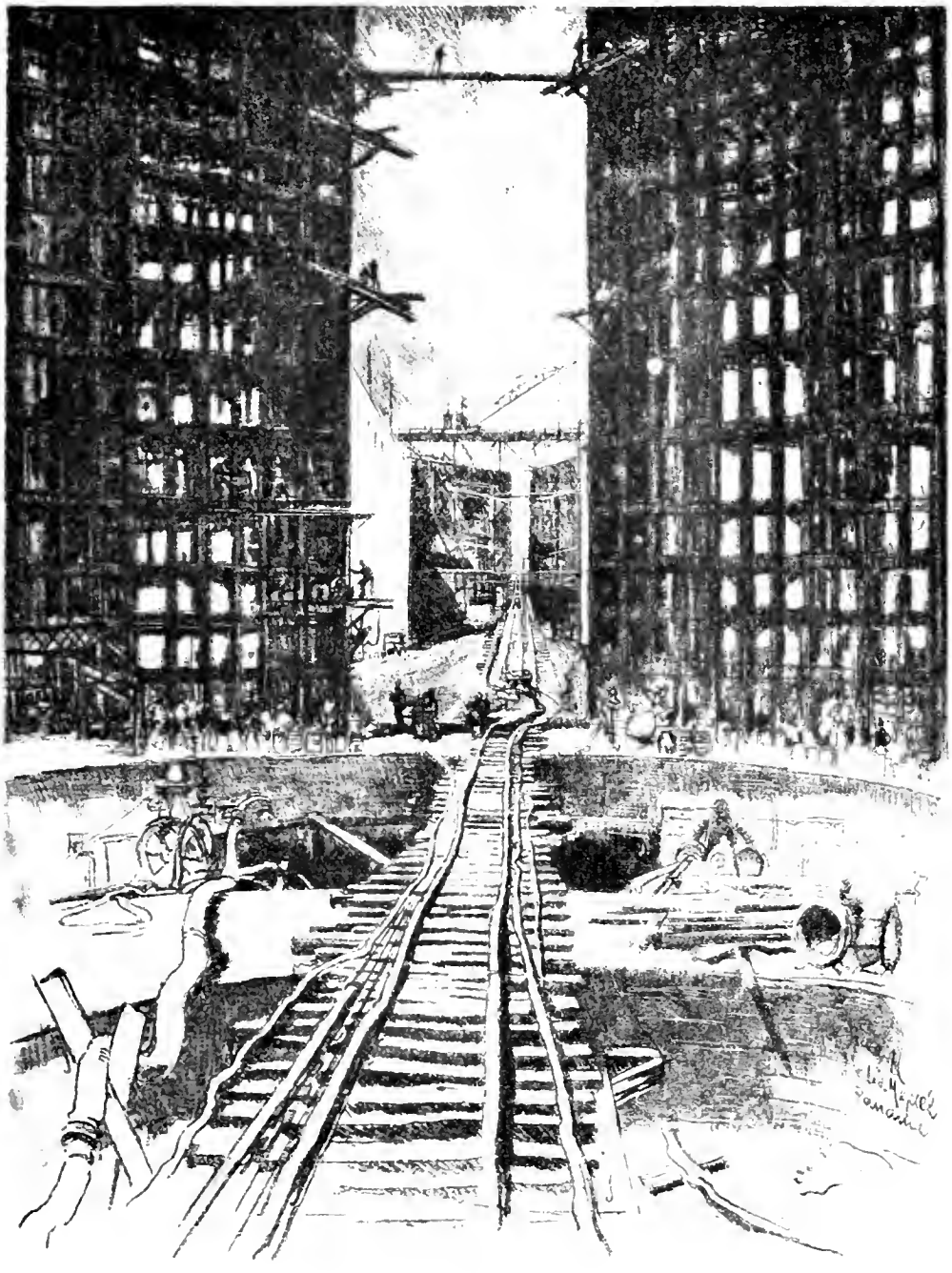
Cominciamo intanto da Joseph Pennell.



J. PENNELL - CONCA DI MIRAFLORES

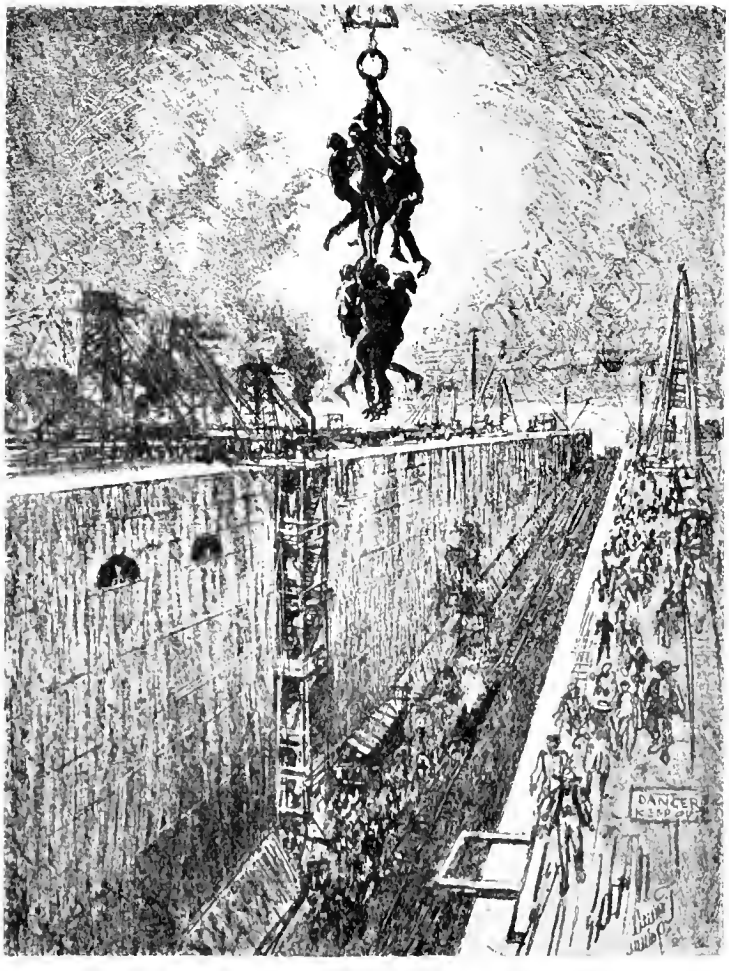
* * *

Il 25 novembre 1878 ebbe luogo a Londra il più clamoroso processo (sia detto senza toglier la voglia a nessun artista italiano) di un pittore contro un critico. Il pittore era il più grande pittore che fino allora avesse avuto l'America, e forse il più squisito e raffinato e delicato e sapiente pittore di



J. PENNELL : PORTI DELLA CONCA PEDRO MIGUEL.

tutto il secolo scorso, pittore ad olio e all'acquerello e al pastello, pittore di figura e di paese, acquafortista e litografo, curioso d'ogni tecnica, padrone d'ogni tecnica: James Mc Neill Whistler. Il critico era il più celebre e il più venerato scrittore d'arte che allora vivesse, John Ruskin, che della bellezza aveva fatto una religione e di questa religione era universalmente riconosciuto pontefice, la più potente mente analitica in tutta Europa, come lo aveva chiamato Mazzini. Whistler aveva fatto alla Grosvenor Gallery l'anno avanti la sua prima grande mostra in Inghilterra, con nove quadri: il *Ritratto di Carlyle,* il *Notturno in nero e oro,* l'*Armonia in ambra e nero,* il *Notturno in azzurro e argento sul Tamigi,* il *Vecchio ponte di Battersea in turchino ed oro,* tutte meraviglie di musica dipinta, tenui fluide evanescenti, d'un taglio originale che spesso ricordava i giapponesi, d'una squisitezza di retina tanto sottile che si sarebbero potute confrontare solo ai giochi dell'arco d'un violinista virtuosissimo se a quella finezza non fosse stata congiunta una poesia rara e profonda per cui quella musica visibile vi scendeva dagli occhi nell'anima suscitando echi d'emozione indimenticabili. Contro uno di questi quadri, il *Notturno in nero e oro* rappresentante un razzo che



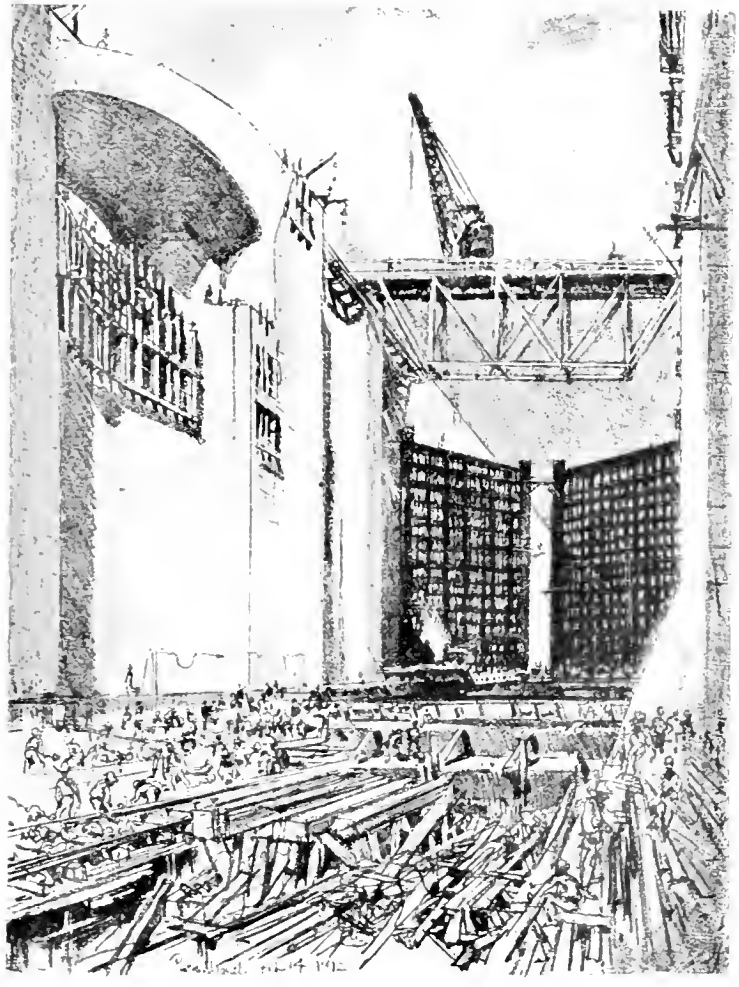
J. PENNELL: LA GIORNATA È FINITA.

tra il fumo sul cielo notturno d'un turchino sfatto ricadeva in pioggia d'oro sopra un giardino. Ruskin scrisse nel suo periodico *Fors Clavigera* queste parole ingiuste e crudeli: « Ho veduto ed udito molti esempii di goffa impudenza, ma mai avrei creduto di arrivare a vedere uno sciocco presuntuoso chiedere duecento ghinee per aver lanciato un vaso di colori sulla faccia del pubblico ». Da qui la querela e il processo. Mille volte anche da molti critici che non hanno mai veduto un *Notturno* di Whistler, è stato da allora citato il dialogo fra Whistler e il pubblico ministero:

— In quanti giorni avete dipinto questo quadro?

— In uno, mettiamo due giorni, — rispose Whistler che si dilettava in paradossi.

— E per un lavoro di due giorni voi chiedete un prezzo di duecento ghince?



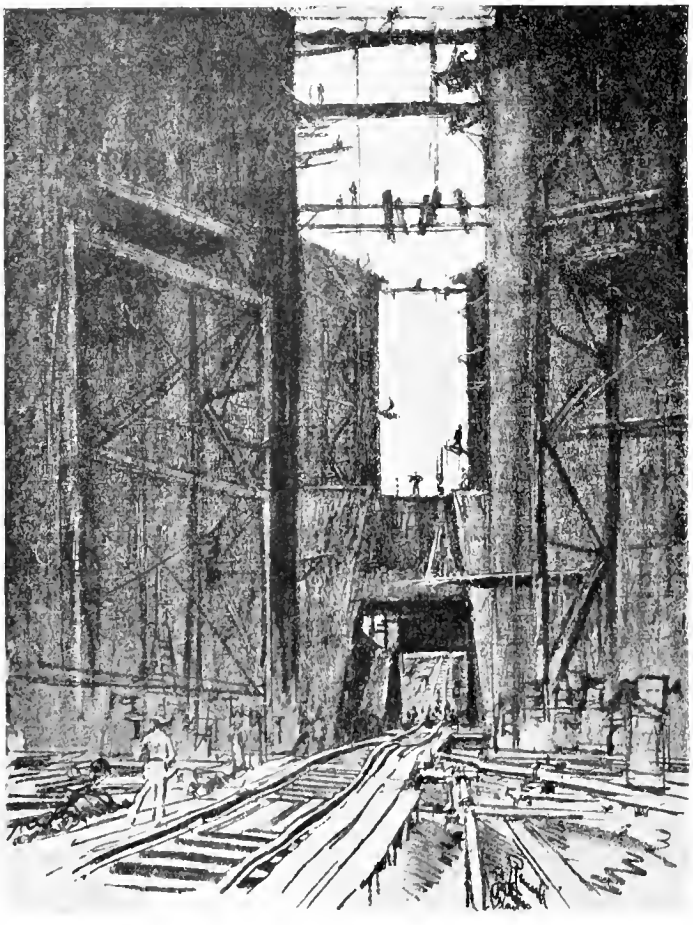
J. PENNELL: PAVIMENTAZIONE DELLA CONCA PEDRO MIGUEL.

— Non pel lavoro di due giorni, — concluse il pittore, — ma per lo studio di tutta la mia vita.

Ruskin era allora al colmo della sua fama. Gli artisti chiamati a deporre, da Rossetti a Burne Jones, se la cavarono con qualche complimento per Whistler e con frasi di cortese pietà per quella sua pittura. Ruskin, soltanto perchè aveva parlato

del prezzo del quadro che non è davvero tema di critica, fu condannato a un soldo d'ammenda. E tutti i giornali serii per giorni e giorni dileggiarono Whistler con articoli e caricature.

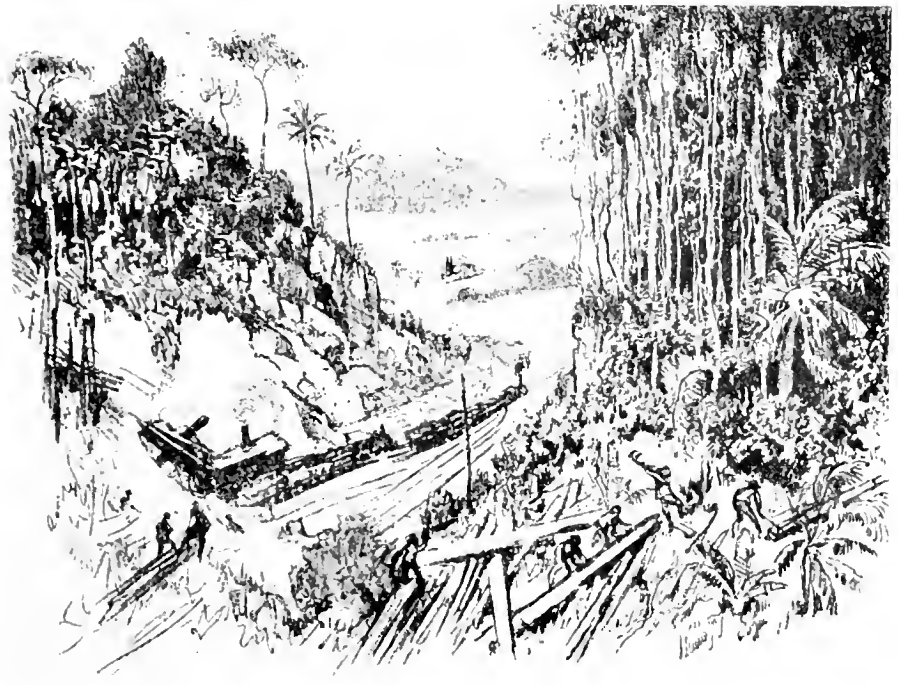
Ma ormai a distanza di tanti anni si può vedere che dietro quel dibattito tra due uomini sopra un sol quadro, due tendenze si scontravano quel giorno, inconciliabili. Due tendenze, anzi in un paese dove ogni sentimento diventa una teoria, due scuole e due fedi. Da un lato, la fede di Ruskin inglese e dei suoi amici prerafaeliti tutti convinti ormai che l'arte era una questione morale; che solo il quadro finito era un quadro onesto e che il quadro di sola impressione, di sola sensibilità, e se si può così dire, di sola *musica,* era un quadro disonesto; che una pittura doveva dire qualcosa e giovare al miglioramento morale degli spettatori, doveva cioè avere un soggetto e preferibilmente un soggetto poetico, religioso, mitico, leggendario, lontano dalla miserabile e corrotta e ansiosa vita di oggi; che solo in date epoche e in dati paesi, la Grecia o la Francia medievale o l'Italia della prima rinascenza, l'arte era stata degna d'amore; che ormai l'umanità era in rovina e il progresso delle industrie e la crescente fame dell'oro erano le cause di questa rovina; che l'arte



J. PENNELL: ALL'ESTREMITÀ DELLA CONCA DI GATUN.

era nata dal popolo ed era tanto decaduta perchè s'era separata dal popolo e non avrebbe potuto domani risorgere se non si fosse risoluta a tornare fra il popolo, a ringiovanirsi fra il popolo pel bene dei più. Dall'altro lato, la fede di Whistler americano, la sua convinzione che l'arte è eterna; che non può, cioè, finire mai e che esiste sempre, per la felicità e per la capacità di pochi privilegiati; che un pittore non deve perdersi a fare

con Whistler che pochi anni dopo nel 1885 volle riassumere le sue teorie in una conferenza a Londra — i costruttori del Partenone quanto i fumatori d'oppio a Nankin. Da un lato gli adoratori del passato e dell'antica purezza pei quali un paese ricco, come diceva Ruskin, è un paese necessariamente brutto (e pensavano all'America) e ogni nuova ferrovia uccide un po' di bellezza. Dall'altro, gli adoratori della vita solo perchè è vita.



J. PENNELL: L'ANTICA STRADA FERRATA.

della letteratura mendicando la sua ispirazione dalle poesie, dalle religioni, dai miti, ma deve soltanto guardare la realtà, darle l'armonia e la purezza che le manca, cercar di rivelare solo sè stesso e la propria singolare visione e l'anima propria in un quadro; che perciò tutta la nostra vita è bella, la nostra vita d'oggi, di domani, di tutti i giorni, e Londra e New York valgono Atene e Firenze, e il Tamigi e l'Hudson valgono l'Illisso e l'Arno, e un uomo in marsina può esser bello per opera d'un artista quanto Alcibiade in pallio, e un fuoco d'artificio in un giardino di Londra quanto un tramonto dietro il Colosseo, o — per dirla proprio

Il processo fu così clamoroso non perchè verteva sul tema di cui si parlava, ma perchè involgeva due stati d'animo, profondi, diffusi, sinceri, che sono in lotta anche oggi, che sono stati sempre in lotta e lo saranno, per fortuna, sempre.

Ora nel 1884, meno di sei anni dopo quel processo, un giovane americano, magro, ossuto, alto su due gambe infinite, si presentava a Londra alla cosidetta Casa Bianca dove Whistler viveva, e subito dopo diventava il più devoto e il più fedele dei discepoli di lui, e morto lui diventava il depositario della sua fede, dei suoi dogmi, dei suoi odii e dei suoi amori, infine in un libro magnifico

di sincerità e d'amore il suo biografo [1]. E questo giovane americano di Filadelfia era Joseph Pennell.

Il maestro aveva pel primo glorificato, dipingendo e incidendo, il Tamigi e i suoi ponti e le sue rive di pietra e di fango e gli argani e le draghe e le gru immani e fragorose [2]. Il discepolo andò oltre, animato dal fervore di quell'insegnamento, dal contagio di quella passione per la vita moderna, per la vita nostra, per quel che è soltanto direi quasi d'entusiasmo, descrivendo Nuova York e le sue case di venti e di trenta e di quaranta piani, descrivendo Pittsburg grigia sotto l'eterna nebbia dei suoi camini, egli creò pel primo, solo col bianco e col nero, l'opera d'arte tutta nuova e tutta americana. E non gli bastò, e volle di più. Bisogna ascoltar lui stesso, perchè egli parla e scrive con la sobria e veloce sincerità con cui disegna, quasi che quel mettere del nero sul bianco accomuni in

J. PENNELL: TAGLIO DI CULEBRA PRESSO BAS OBISPO.

d'oggi e non è di ieri. E per andare oltre, tornò in patria. In acqueforti, in acquetinte, in disegni stupendi di semplicità, di finezza e d'equilibrio, lui con una singolare facilità il disegnare allo scrivere: « Rembrandt incidendo i molini d'Olanda, Claudio dipingendo i folti porti d'Italia, Millet descrivendo la vita dei contadini di Francia, Whistler scegliendo per tema delle sue stampe i moli del Tamigi, Meunier mutando in monumenti i minatori del Belgio, tutti questi artisti hanno glorificato le meraviglie del Lavoro umano, hanno creato dei capolavori ispirandosi alle fatiche e al lavoro intorno a loro, non si son creduti obbligati, come tanti piccoli uomini del tempo loro, a trarre giù sulla terra angeli ed allegorie, ma hanno trovato i più grandi soggetti nel più grande lavoro, nel

(1) E. R. and Joseph Pennell, *The Life of James Mc Neill Whistler*, 2 vol., ill. (London, ed. W. Heinemann, 1908). Della stessa opera si è fatta un'edizione più maneggevole e meno costosa, da ogni stesso editore, nel 1911, in un solo volume.

(2) Cfr. *Mr. Whistler's Lithographs, The catalogue comprising* [illegible] Th. R. Way (ed. G. Bell, London, 1896). Il catalogo descrive 15[illegible] litografie del Whistler. Alcune litografie di Whistler furono esposte a Roma nell'inverno del 1913, credo, per la prima volta in Italia. Cfr. il catalogo *Exposition des eaux-fortes, pointes sèche et lithographies du peintre J. Mc Neill Whistler*, Bocca, Roma, 1913, con una buona prefazione di Ferruccio Salvatte.

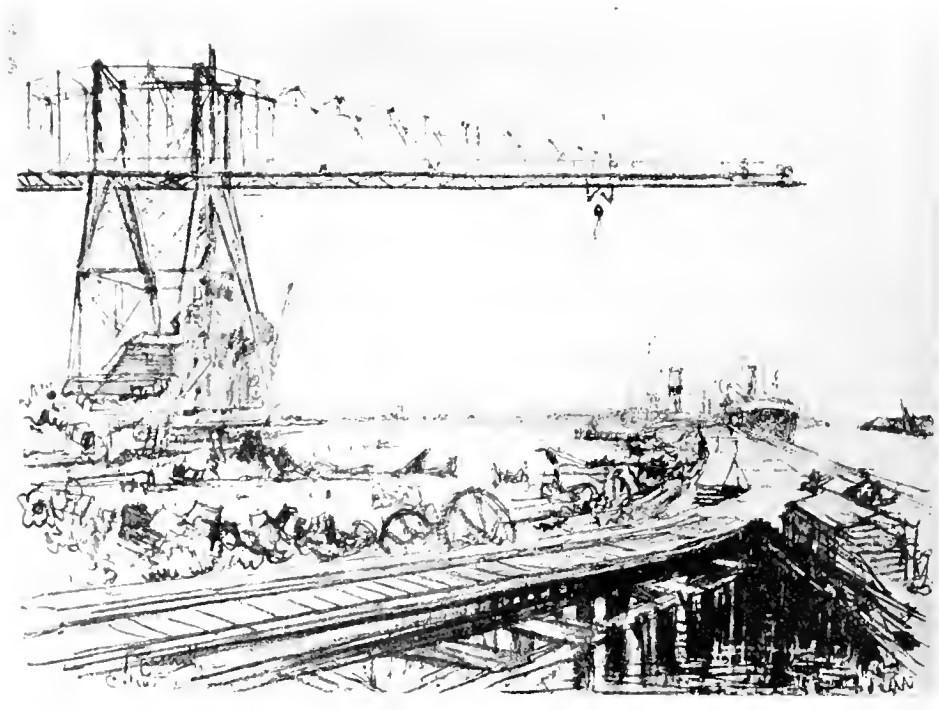
rendere, cioè, con arte il carattere moderno e vivo e pittoresco del lavoro, pittoresco anzi decorativo nel suo urgente realismo quanto e più di tutto il mondo ideale del passato. Questi grandi artisti non si sono atteggiati a predicatori o a profeti, ma hanno provato che i grandi lavori, trattati per grandi masse e per grandi linee, fanno i grandi soggetti. Il lavoro è la più grande cosa che sia oggi nel mondo, e perciò io ho voluto vedere da me coi miei occhi la più grande meraviglia del mondo e cercare di disegnarla. E sono partito pel Panama. Sono partito pel Canale di Panama perchè credevo che la più grande opera d'ingegneria che mai gli nomini abbiano compiuta e veduta, m'avrebbe dato la più alta ispirazione artistica di tutta la mia vita. E per questa semplice speranza ho percorso quindicimila miglia, e ho disegnato queste litografie per descrivere quest'opera di Dio e degli Americani » (1).

J. PENNELL: TAGLIO DI CULEBRA

(1) Cfr. JOSEPH PENNELL, *Lithographs of the Panama Canal* (in The Print Collectors Quarterly, oct. 1912, New York, ed. Keppel) e *The pictorial possibilities of Work* (Journal of the R. Society of Arts, London, dec. 1913, ed. Spell).

Dio e gli americani! Come si vede, Joseph Pennell sa quello che vuole e lo dice senza circonlocuzioni e senza modestia.

E tutta la descrizione del suo viaggio, a udirla da lui come io l'ho udita l'altro ottobre nel suo grande studio alto sul Tamigi, poco oltre il ponte di Waterloo, sospeso, sembrava, nella nebbia e sulgoni, di caldaie arrugginite, e sopra a quei ruderi di ferro, una gru americana agile e lucida che pareva scegliere nei mucchi i pezzi ancora servibili e li sollevava e li caricava sui vagoni, sui battelli per condurli là dove potevano ancora essere utili. Continuò in ferrovia verso Gatun, discese a caso appena vide da lontano alzarsi le bianche



J. PENNELL: MOUNT HOPE.

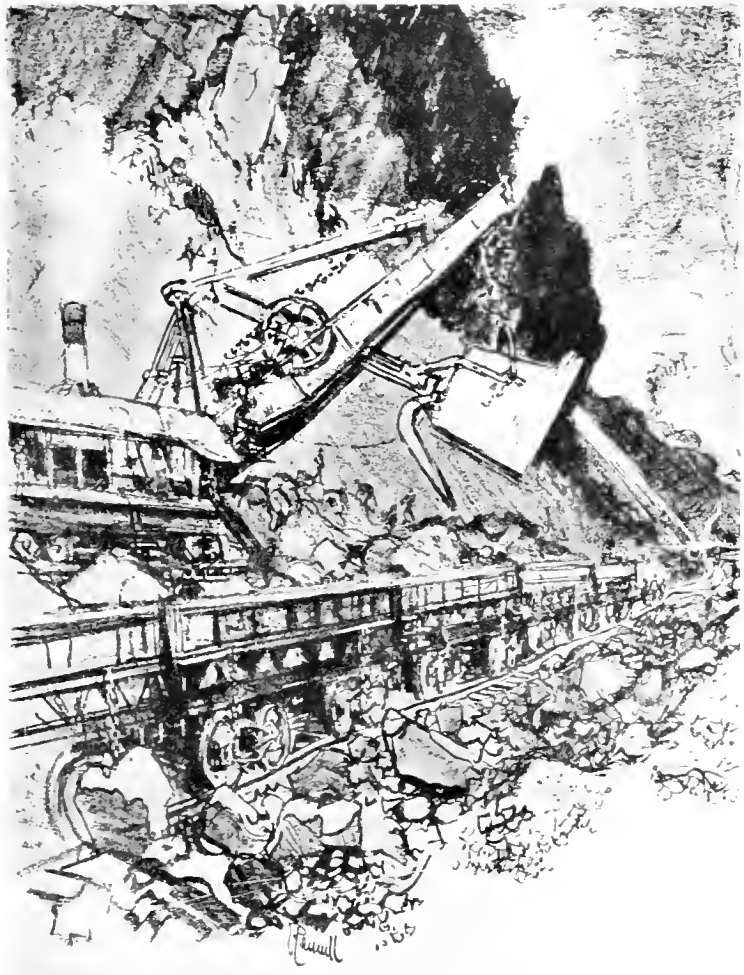
l'acqua come la navicella d'un dirigibile, continua su questo tono.

* * *

Partì in gennaio del 1912 e la prima visione dell'Istmo dall'Atlantico, davanti a Colon, fu una visione giapponese, case di legno a grandi rettangoli bianchi tra sbarre di ferro nero, alberi fioriti, montagne e picchi tagliati da immobili righe di nuvole. E sotto Mount Hope vide le prime rovine del lavoro francese, della sconfitta francese, dell'impresa de Lesseps, davanti alla tremenda inaudita difficoltà dell'impresa: monti di rotaie, di vafiancate della prima conca, s'incamminò sopra un ponte a capo del quale era scritto che chi voleva poteva attraversarlo a suo rischio e pericolo; e mentre sul suo capo passavano le braccia delle gru trasportando carichi immani di pietra e di ferro, si vide sotto i piedi come un abisso, in fondo al quale formicolavano centinaia e centinaia di piccoli uomini bianchi e neri e correvano dozzine di treni sibilanti e fumanti su centinaia di binarii lucidi come fossero d'argento. V'era su quel ponte una cabina telefonica. V'entrò. Quello restò per molti giorni il suo osservatorio, il suo studio fra un fragore assordante, sopra un pavimento trepidante

per un terremoto continuo. E al tramonto, all'ora del pranzo, vide uno spettacolo più bello ancora di tutto quel che aveva veduto in quella prima giornata di prodigi. Al segnale d'una campana, tutto si fermò, treni, gru, draghe, martelli, uomini, e dal profondo sorse lenta una catena lunghissima di ferro e aggrappati alla catena nera, contro il cielo d'oro, una dozzina d'operai s'alzarono nel vuoto, appesi ad ogni anello e ad ogni gancio, una dozzina d'operai che risalivano dal piano della conca in quel modo con l'ultima gru ancora in azione, per evitare l'incomodo d'andar più lontano a cercare le scale e gli ascensori.

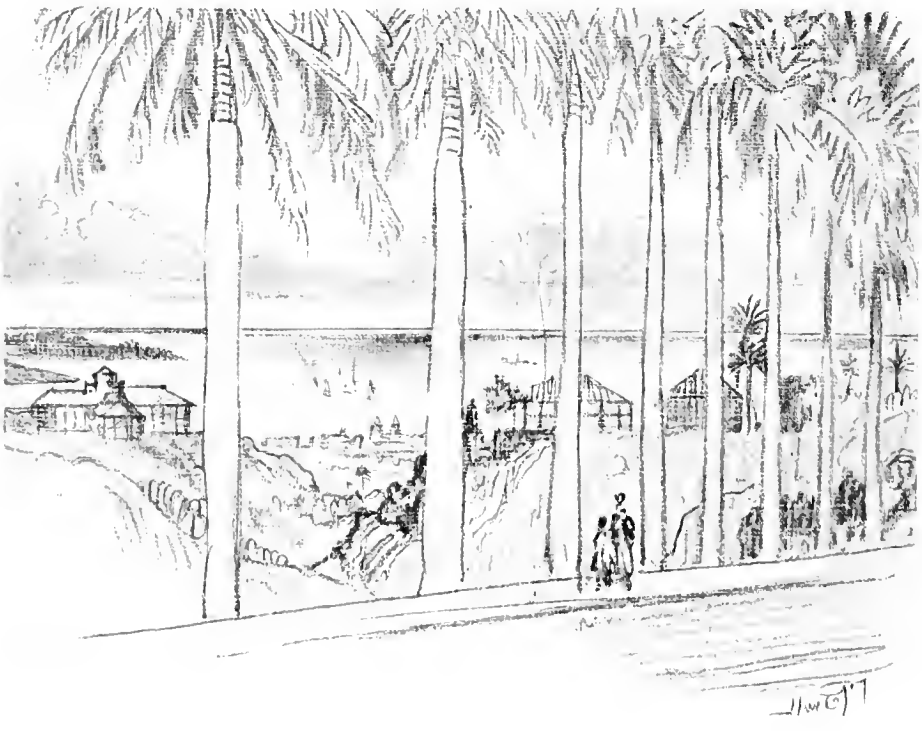
— Pensate — egli dice — al grido di gioia di Benvenuto Cellini se avesse veduto quel gruppo scultorio sospeso lì nel vuoto contro il cielo, modellato in ogni rilievo dai riflessi d'oro del tramonto. E poi dilemi che il nostro tempo è un tempo di miseria e di bruttezza!



J. PENNELL: MACCHINE IN OPERA AL TAGLIO DI CULEBRA

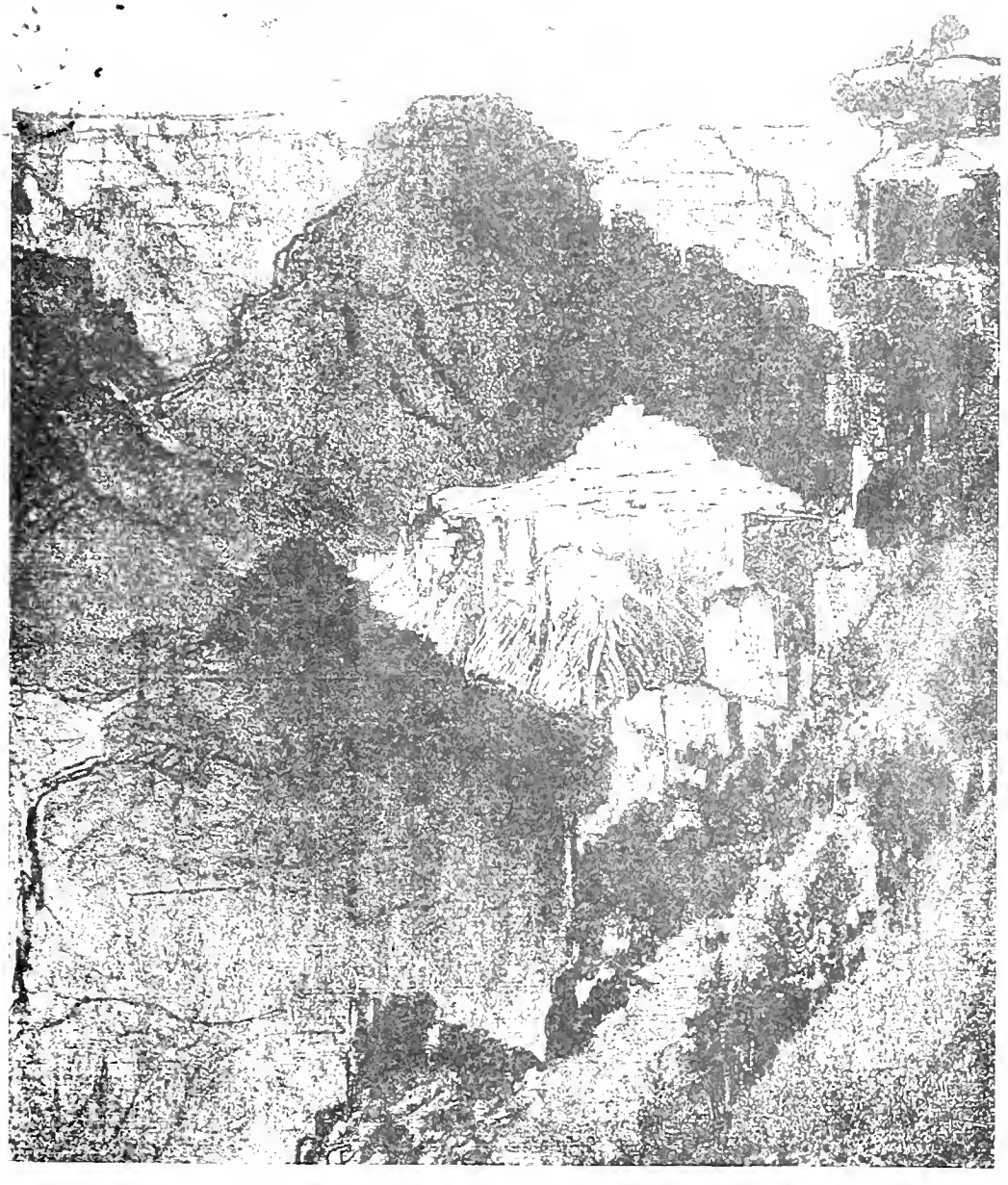
Dalla Conca di Gatun fino a Panama sul Pacifico, Joseph Pennell osservò, scelse, disegnò tutte le scene che gli parvero tipiche vive ed eroiche:

la jungla impenetrabile ancora intatta lungo le ferrovie che trasportavano gli ordigni più nuovi e più precisi dell'ingegneria moderna, la montagna dalle rocce rosse tagliate nette come da un colpo d'accetta, i nuovi paesaggi, laghi ed isole, formati tra due monti dove pochi mesi prima era ancora una valle profonda, i nuovi villaggi alla giapponese popolati di americani, di spagnoli, di



J. PENNELL STRADA ANCON HILL

indiani, di negri, i cieli bianchi e le nebbie leggere, le conche di Pedro Miguel e di Miraflores che gia gli americani chiamano a modo loro Peter Magil e Millflowers, i ponti alati come navate di cattedrali gotiche, le gabbie d'acciaio e di ferro dentro cui sarà colato il cemento per formare le immani tiancate delle conche per le navi che dovranno discendere da un livello all'altro lentamente. E il suo occhio prontissimo discerneva fra quelli intrichi e quella folla, sotto quel fragore, le linee direttive del quadro da tracciare, le fattezze caratteristiche di quella veduta, ne piantava le prime linee con la solidità d'un architetto, giocava col chiaroscuro con la delicatezza d'un pittore, e ora sbarrava l'orizzonte con muraglie di ferro e di pietra, con gru ed argani e draghe, ora lo apriva vasto e assolato sotto la solennità d'un cielo profondo, sull'immensità d'un oceano. Giorni di febbre, giorni d'ebbrezza. Talvolta s'inerpicava su per le rocce a cercare un suo punto di vista più grandioso e più singolare, e dopo un'ora di lavoro qualcuno correva ad avvertirlo che a pochi passi da lui una mina era pronta ad esplodere. Talvolta s'insinuava tra i binarii e doveva badare a saltare da un binario all'altro per evitare le locomotive sopravvenienti a tutto vapore. La vita umana era senza valore intorno a lui, chè l'opera solo importava e la conclusione dell'opera. E a quei rischi l'anima dell'americano s'accendeva d'entusiasmo come in una battaglia: e l'idea di poter lui solo, lui solo, rendere pei posteri quello spettacolo terribile e mutevole gli raddoppiava le e-



JOSEPH PENNELL'S GRAND CAÑON — LA MONTAÑA NEGRA.

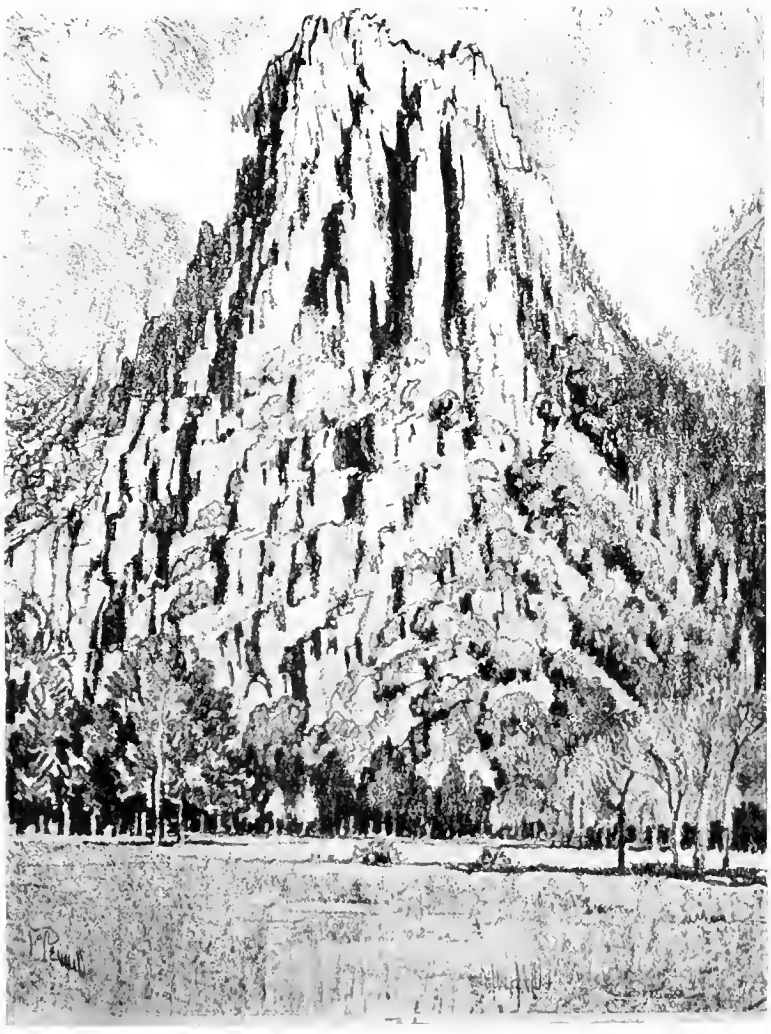
nergie, lo bruciava giorno e notte. Perchè anche questo può essere una ragione d'ammirazione: queste opere d'arte che sono anche documenti di vita, saranno fra pochi mesi documenti di storia. Quel che ora si vede rappresentato su questi fogli, fra pochi mesi, quando l'ultimo taglio sarà finito e l'ultima diga spezzata, verrà tutto sepolto dall'acqua di due oceani, per sempre; e in futuro bisognerà ricorrere a questi fogli per avere ancora la visione di questo lavoro di giganti, di questi miracoli dell'energia umana, — dell'energia americana, ripete il Pennell con fierezza, senza stancarsi.

Dopo la primavera del 1912 egli da Panama risalì lungo il Pacifico in California e da Los Angeles prese la ferrovia per entrar nel cuore della Sierra Nevada, in quella fantastica gola di Yosemite che a 1200 metri d'altezza è lunga tredici chilometri tra rocce alte da settecento a millecinquecento metri, e che gli americani, considerandola a ragione una delle meraviglie del mondo, hanno con una legge, la quale i governanti italiani dovrebbero essere condannati a imparare a mente

J. PENNELL: UN URAGANO NEL GRAND CAÑON. (Fot. Perazzo).

parola per parola, dichiarato, come molti altri luoghi pittoreschi dell'Unione, *a National Park,* un parco nazionale, intangibile, custodito dallo Stato per la delizia di tutti.

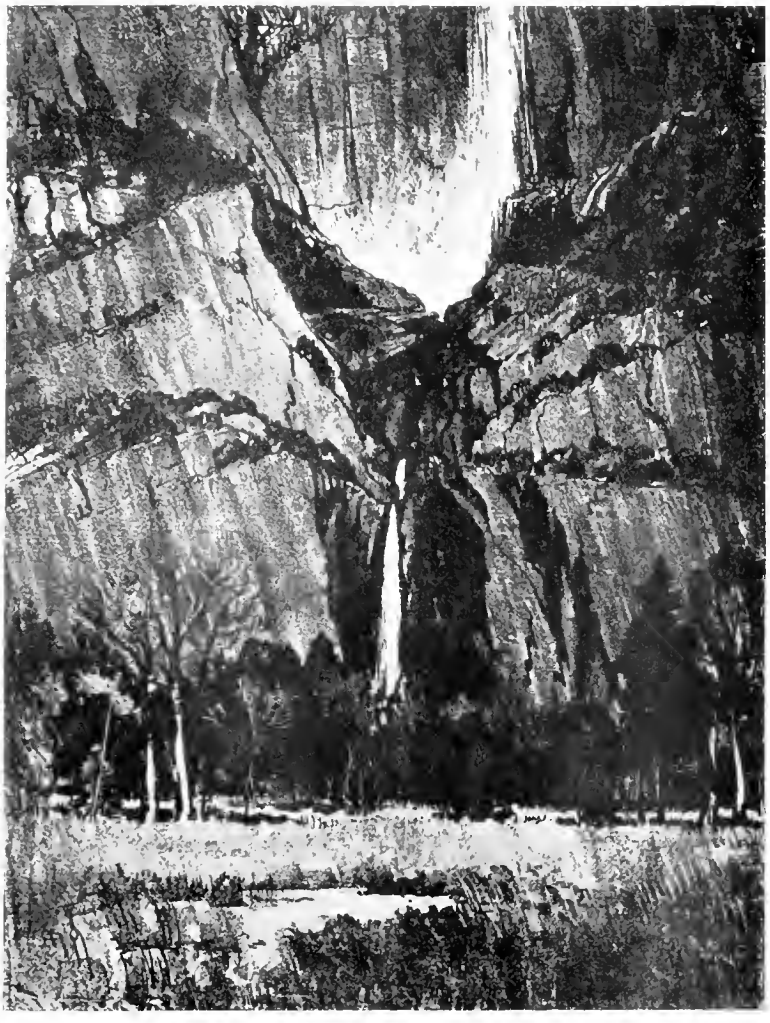
Così dai fragorosi prodigi dell'uomo quel febbrile pittore fanatico del suo paese veniva a riposarsi tra i silenziosi prodigi della natura, e dopo aver lavorato mesi e mesi a dar ragione alla teoria di Whistler veniva a lavorare per dar ragione, certo senza volerlo, alle teorie di Ruskin. La sua acuta e veloce matita si fa qui davanti a quelle solitudini solenni larga, grassa, lenta. Ai mille giochi minuti di chiaroscuro succedono vaste quinte di ombra e di luce. I piccoli uomini che corrono, saltano, picchiano, scompaiono da queste scene primordiali e nude. Un senso di reverenza quasi mistico prende nel cuore dell'artista il posto di quell'entusiasmo bollente e febbrile in gara con le macchine, coi treni, coi telegrafi. Scompare la vita d'oggi, il 1912, l'America, l'avvenire, e riappare l'eternità immobile, noncurante dell'uomo. E solo, davanti a queste immensità formidabili, solo con



J. PENNELL. YOSEMITE — I CONTRAFFORTI. (Fot. Perazzo).

sè stesso e con l'arte sua, senza l'aiuto del contagio di febbre che gli veniva dagli uomini attorno, ridotto a misurare l'eternità della natura con l'eternità dell'arte, Joseph Pennell ha creato, mi pare, i suoi capolavori.

per gli spettacoli più moderni dell'attività umana mi è sempre sembrato di ritrovare proprio quell'elemento morale che Whistler e i suoi discepoli e tanti altri « puri » artisti della fine dell'Ottocento disprezzavano nei loro avversarii e in quei seguaci



J. PENNELL: YOSEMITE — AI PIEDI DELLA CASCATA. (Fot. Perazzo).

Perchè è giusto, è ammirevole l'amore per la vita moderna bellissima ed eroica, per la fatica umana che è penosa e, dicono, santa, per le macchine, anche, che il nostro secolo ha inventate, usate, adorate a creare più ricchezza e, dicono, più felicità per gli uomini. Ma in questa passione

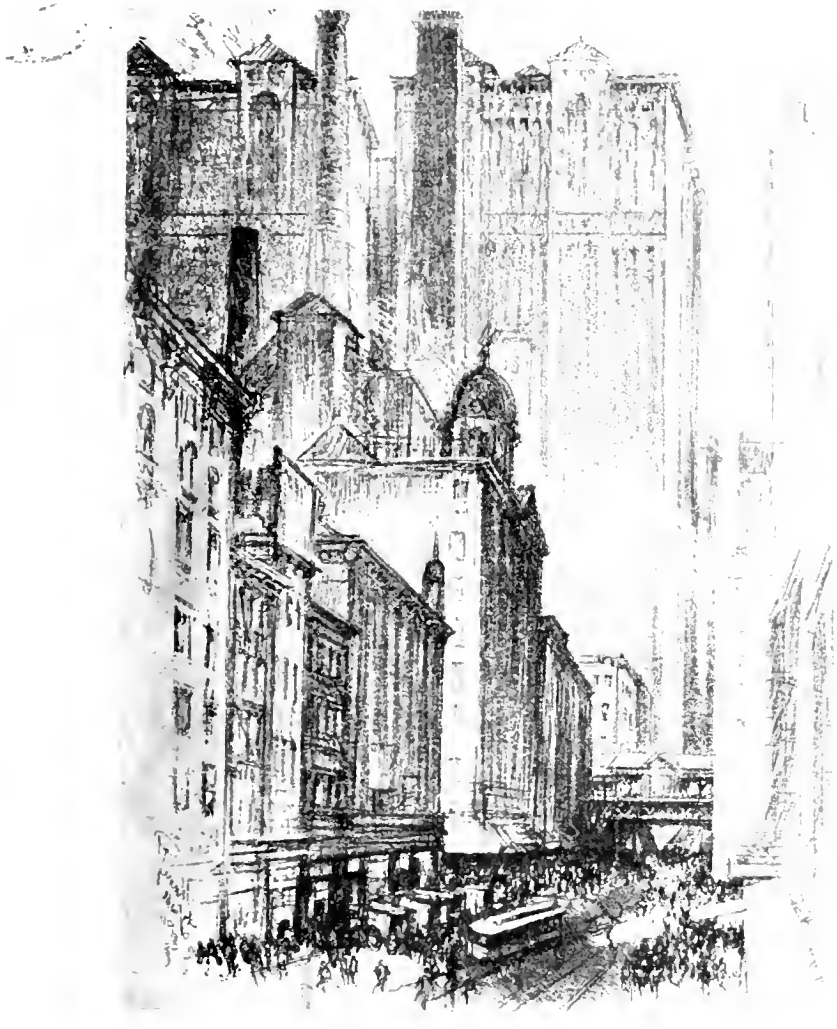
di Ruskin metà esteti e metà apostoli. Lo spettacolo dell'energia umana è infatti superbo perchè noi sentiamo in chi lavora, in chi crea, in chi osa, e negli ordigni che egli adopera e nei rischi che egli corre, l'abnegazione e il sacrificio dei grandi martiri, dei santi e degli eroi d'una volta. Ma questa

nostra ammirazione è fatta per tre quarti di gratitudine, spesso incosciente; e la gratitudine, che io sappia, non è un fattore estetico dell'opera d'arte. E poi, se volete un argomento più piccolo, tutte queste pitture di ferriere, di miniere, d'alti forni, di moli ingombri, di camini fumanti, di treni in corsa, da Menzel a Pennell, corrono il pericolo delle pitture che raffigurano le signore eleganti: passano presto di moda. Andate a Berlino a vedere la *Ferriera* di Menzel: anche, senza essere un meccanico o un ingegnere, vedrete subito che è stata dipinta nel 1875 e che tutte quelle macchine che allora sembravano enormi e terribili sono passate di moda, meglio son fuori d'uso, superate da altre macchine più grandi, più potenti, più esatte, più pronte. E se andate a Londra a vedere il celebre quadro di Turner, *Pioggia, vapore e velocità*, vi verrà fatto di pensare che quel trenino lillipuziano il quale nel 1844 al vecchio Turner sembrava un miracolo del progresso, oggi è un giocattolo da bimbi, — che, se il quadro come armonia di colori tra quel nero, quel grigio, quel

J. PENNELL: YOSEMITE — LA PORTA DELLA CATTEDRALE. (Fot. Perazzo).

verde e quel rosso, resta un capolavoro, parte dell'emozione che l'artista volle comunicare agli spettatori e che era un elemento puramente sociale e morale, è andata sperduta, — e che oggi bisognerebbe dipingere altre macchine e altri giganti del ferro e del vapore per ridarcela uguale. Poesie d'occasione dunque, che possono essere belle come le odi di Pindaro, ma che oggi son belle per tutta un'altra ragione. Chi invece dipinge i monti, il mare, i cieli, i boschi, Turner stesso o Constable, Daubigny o Rousseau, Fontanesi o Segantini, dipinge, come dicevan gli scolastici, *sub specie aeternitatis*, e l'arte sua resta, se è arte, immutabile anche perchè immutabile è il suo tema, e capace non solo d'entusiasmo, ma di religione.

Ma non voglio allontanarmi dalle litografie di



J. PENNELL: NEW YORK.

Joseph Pennell, e devo ancora dire ai lettori profani, non certo agli artisti, della loro tecnica

* * *

Aloys Senefelder di Praga fu, come è noto, nel 1798 l'involontario inventore della litografia, e la

condusse poi alla perfezione tecnica e a quella economica praticità per cui verso la metà dell'ottocento essa parve prendere il posto anche dell'incisione in rame. L'invenzione avvenne così, a quel che narra lo stesso inventore. Il Senefelder per amore d'economia, chè era figlio d'un povero attore e morto il padre doveva col suo lavoro d'incisore mantenere sua madre e otto fratelli più piccini, pensò d'esercitarsi ad incidere sulla pietra prima di passare ad incidere sul costosissimo rame. Si trovava a Monaco, e aveva a studio un pezzo di pietra di Kelheim le cui cave erano e sono vicine alla città e molto agevoli, e su quella pietra usava macinare i suoi colori. Quando volle incidervi, la trattò come il rame, la spalmò cioè della solita vernice, grattò con una punta la vernice secondo un disegno prestabilito che allora era pel povero Senefelder soltanto il disegno delle lettere dell'alfabeto ch'egli voleva imparare ad incidere alla rovescia, e spalmò la pietra verniciata e graffiata col solito acido nitrico perchè questo mordesse la pietra nei tratti dove la punta la aveva scoperta, lascian-

J. PENNELL: IL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II A ROMA

dola intatta dove la vernice ancora la difendeva. Ora una sera sua madre entrò nello studiolo e gli chiese un pezzo di carta per scrivervi la nota della lavandaia. Il Senefelder non trovò sottomano la carta che gli chiedeva la madre e scrisse sulla pietra pulita quell'umile nota con l'inchiostro da stampa che egli si fabbricava da sè: cera, sapone e nerofumo. Quando qualche giorno dopo, tornato a casa il bucatò, egli si accinse a cancellare quella nota, pensò che avrebbe potuto tentare il metodo contrario: passar l'acido nitrico sulla pietra nuda, facendola mordere tutta meno che nelle lettere scritte con quell'inchiostro spesso come una vernice. Era sempre un'incisione: un'incisione in cui i tratti erano a rilievo come nelle incisioni in legno, invece che scavati come nelle incisioni in rame, con questo vantaggio che egli poteva tracciare con quell'inchiostro il suo disegno comodamente sulla carta, poi stamparlo sulla pietra, poi mordere la pietra con l'acido. Ma il nuovo processo era già più vicino alla litografia. Alla quale il Senefelder arrivò con questo ragionamento economico: che se poteva imprimere il suo disegno dalla carta sulla pietra, poteva forse riuscire e stamparlo dalla pietra sulla carta senza perdere tempo a incidere e a scavare con l'acido nitrico tutte le superfici bianche intorno ai segni neri. Tutta la difficoltà consisteva a trovare un inchiostro o meglio una matita tanto grassa e spessa da permettere la tiratura di molte copie. E la trovò: e la litografia fu inventata.

Perchè la litografia è una stampa fatta da una pietra liscia, non come crede qualche profano, da una pietra incisa: intendo, da una pietra liscia sulla quale con la grassa matita litografica è stato tracciato il disegno originale. E l'importanza prima della litografia è questa: che con essa si ottengono tante riproduzioni esatte ed autografe dell'originale, mentre tra il disegno autografo e la stampa incisa s'interpongono molte operazioni: la morsura della lastra, l'inchiostratura, il lavoro del tampone che vela o scopre questa o quella parte, la maggiore o minore pressione sotto il torchio, e tutte quelle altre abilità tecniche che aggiungono o tolgono molto al primitivo disegno dell'autore. Dice il Pennell che ha scritto nel 1898, cioè l'anno del centenario dell'invenzione della litografia, il miglior libro che esiste sulla *Litografia e i litografi:* « Nell'incisione l'artista non vede il proprio disegno finchè non è stampato. Nella litografia il disegno gli cresce e gli si perfeziona sotto la mano e sotto gli occhi, ed egli lo vede esattamente come sarà riprodotto ».

Il disegno sulla pietra di Solenhofen che viene granulata leggermente, è fatto con la matita litografica in vendita da ogni cartolaio, nera, grassa e saponosa. Ma ormai, da Fantin Latour a Whistler, a Pennell, a Brangwyn, moltissimi disegnano sopra una carta gommata o carta da trasporto dalla quale, dopo che è stata lievemente inumidita, il disegno viene trasportato facilissimamente con la pressione d'un torchio sulla pietra che per la sua natura assorbe l'inchiostro e respinge l'acqua. Lo stesso Senefelder inventò questa carta tanto più maneovole della pietra, e dichiarò che questo era il punto più importante della sua scoperta [1]. Del resto, il Pennell riesce a trasportare sulla pietra anche un disegno a matita litografica fatto su carta comune, non preparata; e questo trasporto egli fa bagnando lievemente di benzina il rovescio della carta, perchè la benzina passando attraverso alla carta, ne distacca il grasso di quella matita.

Quello che oggi è più strano, — e l'ho veduto coi miei occhi nello studio del Pennell e nell'officina del suo stampatore, — è questo: che dopo questo trasporto del disegno sulla pietra, il disegno non scompare affatto dalla carta, perchè la pietra assorbe solo un poco del grasso della matita litografica e vi lascia tanto di nero da poter considerare il disegno sulla carta bello ancora e vivace come prima di quel trasporto. Non basta ancora, il Pennell riesce a trasportare uno stesso disegno, senza ritoccarlo, anche su due pietre.

Quando il grasso del disegno è sulla pietra, lo si lava prima con un acido leggero tanto per fissarvelo bene, poi con l'acqua distillata. E si prende il rullo bagnato d'inchiostro e lo si ripassa sulla pietra. L'inchiostro del disegno assorbe l'altro inchiostro, ma le parti della pietra che son rimaste bianche e che sono state bagnate, rifiutano l'inchiostro. Queste operazioni, del lavare e dell'inchiostrare, son ripetute ancora una o due volte, a volontà dello stampatore o dell'artista. E alla fine vi si sovrappone un foglio di carta bianca e si stampa. Per ogni prova si ripete la lavatura e l'inchiostratura. Alcuni disegni sopportano una lunga tiratura, altri danno poche buone prove. Man mano

(1) Cfr. Joseph and E. R. Pennell, *Lithography and lithographers*, con molte illustrazioni, Londra, ed. Fisher Unwin, 1898, e anche Joseph Pennell, *Lithography*, New York, ed. F. Keppel, 1904.

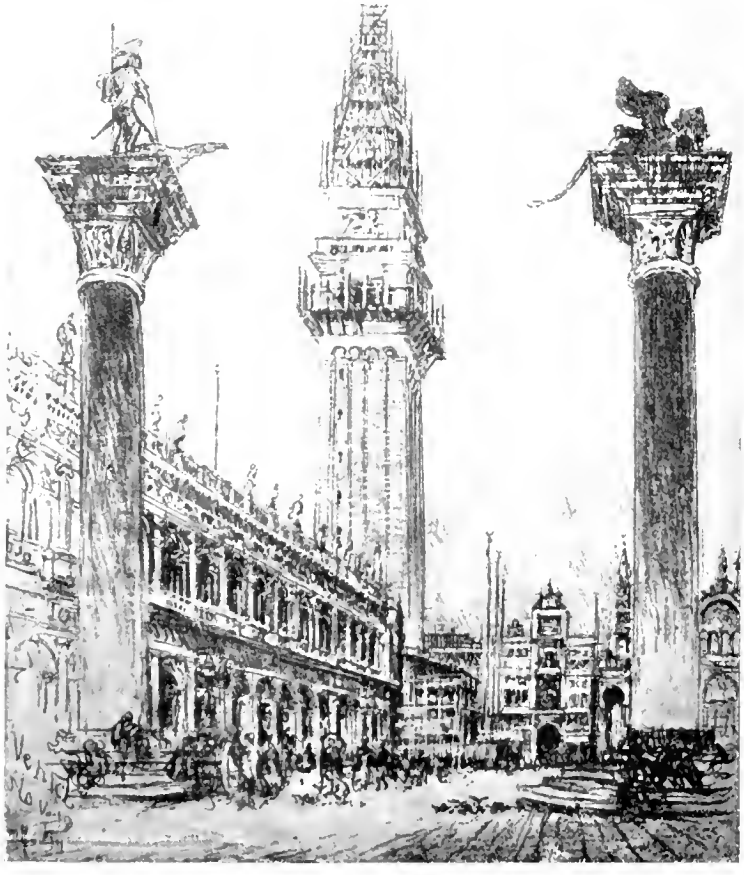
le prove diventano, al contrario di quel che avviene nell'incisione, più e più nere, e — dice il Pennell — talvolta capita che le più vivaci prove son proprio le ultime.

Ma qui si entra in quella speciale abilità dell'artista che è ben distinta dalla meccanica abilità dell'operaio litografo, del litografo che stampa per conto d'altri i manifesti o i biglietti da visita o i calendari o le targhette delle bottiglie. L'artista trae dalla carta più o meno ruvida, dalla matita più o meno dura, dalla pietra più o meno « stanca » dei vantaggi che sarebbero invece altrettanti danni per l'operaio. Ma questa è pratica; e io volevo soltanto riassumervi la teoria per mostrarvi quanto facile e diretta sia quest'arte da noi tanto negletta, negletta forse per una sola ragione: che per adoperare questo facilissimo e sincerissimo mezzo di stampa è necessario saper disegnare. Anche, in un'acquaforte, — gratta, incera, vernicia, spiana, rigratta, vela qui con un colpo di cencio, scopri là sfregandovi il tampone, — molte deficienze possono essere nascoste. Ma nella litografia quel che si disegna appare, senza veli e senza cerotti.

E anche per questa sua nuda sincerità, oggi quando tanti artisti non pensano che alla tecnica e alla « cucina » della pittura, bisogna ammirare quest'arte della litografia.

UGO OJETTI.

Tutte le litografie qui riprodotte, meno le ultime tre, sono proprietà del Gabinetto dei disegni e stampe nella R. Galleria degli Uffizi a Firenze.



J. PENNELL - IL NUOVO CAMPANILE DI S. MARCO.

MARATONA: IL FIUME CHARADRA.

Fot. Alinari).

POPOLI BALCANICI: I.° LA GRECIA.

AVETE mai assistito ad una scoperta archeologica durante uno scavo? degli uomini zappano cautamente, di tanto in tanto il corno del bidente picchia contro un rottame di colonna, un avanzo di decorazione marmorea, un mùtile braccio, il carpo di una mano, la foglia d'acanto d'un capitello corinzio... I frammenti lapidei vengono raccolti e messi da parte, ma ecco il ferro dell'escavatore scalfisce una pietra scolpita, molto più grande delle altre. Cos'è? un torso umano? un tronco di colonna? un mozzicone di pilastro? Con le pale, con le mani viene rimossa intorno intorno la terra che la nasconde. Cautamente la forma vien posta fuori dalla fossa. Dei grumi di terra rimangono ad essa attaccati, ma le sue forme sono ormai palesi: è un busto mutilato! Allora ansiosamente l'archeologo che sorveglia lo scavo prende dalle mani degli escavatori un catino e lancia contro il capo della sepolta getti abbondanti di acqua. Ed ecco da quel viso finalmente risorto, un raggio di luce s'effonde, un divino sorriso lampeggia, due occhi guardano olimpicamente immoti... Una fanciulla risorride dal marmo disseppellito, una fanciulla che ha il profilo di tutte le donne greche, ma che è differente da tutte per una sua speciale bellezza. È una favilla di quel divino lume che dalla Grecia s'espanse per tutto il mondo, di quella lampada che arse ed arde soave...

Ma dopo la sciacquata di faccia ed i momenti di contemplazione e di stupore ci si accorge che a quel volto, a quel busto manca qualche cosa: il naso è rotto, le orecchie sembrano corrose dai vermi, le braccia, le gambe giacciono lì per terra a pezzi a frantumi. Sono necessari dei restauri i quali per altro non riporranno mai l'incognita dissotterrata alle condizioni di una volta.

La Grecia è risorta così. Essa fu seppellita dalla dominazione ottomana e dormiva da secoli: era il suo una specie di sonno catalettico che le permetteva di sentire molto bene le acute punture ed

i morsi ed altre carezze della dominazione turca, ma rendeva impossibile il ribellarsi, il sorgere dalla sua sepoltura in cui essa scontava gli errori, le colpe, le debolezze, la dorata corruzione di quella Bisanzio che fu la seconda, grande funesta gloria della Grecia, dopo Atene che fu la prima, l'unica, la pura, l'irraggiungibile.

ESERCITO GRECO UN « EUZVONES » (BERSAGLIERE GRECO).

Ma vennero gli escavatori: non erano armati precisamente di bidente, di zappa o di pala: ma di armi ben terribili nelle loro mani: fucili e spade Quegli escavatori si chiamavano Demetrio Ypsylanti, Krevatà, Colocotroni, Mauromicali, e più grande, più puro fra tutti: Marco Botzaris, il Garibaldi, saremmo per dire, del Risorgimento ellenico, se di Garibaldi ce ne fossero stati o potessero essercene più di uno. Dietro questi capi era tutto il popolo ellenico, erano quegli indomiti montanari che i turchi non erano mai riusciti a sottomettere, erano gli abitanti delle pianure piene di ombre eroiche, erano quegli inarrivabili marinai delle coste elleniche che correvano il mare e cavalcavano sui loro fragili velieri le onde furiose: liberi, fieri, un po' corsari in tempo di tirannide turca, eroi durante la lotta per l'indipendenza, marinai inarrivabili dovunque e sempre; che seppero distruggere più volte le armate inviate dal Sultano a sottometterli: e due volte, in numero inferiore ai trenta, con a capo l'intrepido Canaris — il *navarca* terribile come il fulmine, che solo col suo grido sublime « a Cristo vittoria » gettava lo scompiglio nelle flotte ottomane — montati su due brulotti incendiarono le navi ottomane, comandate da capi inetti e servite da... marinai d'acqua dolce.

Furono questi fieri escavatori, pochi e soli contro il colosso ottomano, che fecero risorgere dalle sue ceneri l'Ellade morta. Poi vennero gli archeologhi dell'Europa che l'aiutarono a ricostituirsi con i frammenti delle sue membra disperse: erano costoro diplomatici ed uomini politici, non sempre disinteressati, non sempre innamorati della... loro opera artistica; ma c'erano tra essi degli entusiasti come il Gladstone, il Byron ed i consigli e gli entusiasmi di questi prevalsero. L'Europa volle la Grecia indipendente. A Navarrino, l'anno 1821 la flotta anglo-franco-russa disse con la bocca del cannone, che le potenze più forti dell'occidente plaudivano ai nobili sforzi del popolo ellenico e che l'ora della liberazione era finalmente arrivata. Ma gli entusiasmi ellenici durarono poco: alla gioia dei greci di sentirsi finalmente liberi, succedè il rincrescimento nel ricordare che popolazioni elleniche per lingua, per razza, per costumi e religione rimanevano ancora sotto il giogo ottomano. Erano questi i greci dell'Egeo, quelli della costa occidentale dell'Asia minore, dell'Oriente Europeo. La lotta col turco non poteva dirsi finita. Perdurò sorda, latente, in una lunga vigilia, fatta di odio, di rancore, nutrita con i ricordi dell'atroce dominazione ottomana.

Gli scolaretti che imparavano sui banchi della scuola i primi elementi della molle, dolce, melliflua lingua di Platone e di Aristotele, assorbirono anch'essi collo studio della loro storia l'odio contro gli ottomani ed il desiderio di una più grande vendetta di una rivincita più completa: i giovani delle università coi loro entusiasmi un po' chiassosi forse, ma pur così nobili; i giornali che abbondano nell'Ellade come una volta... i vasi a Samo e le nottole ad Atene, soffiarono sugli odi antiturchi. Nelle campagne, su pei monti dove vagabondavano

i pastori, nei conventi dei monaci greci, — ove i turchi non erano mai riusciti a penetrare — che raccoglievano nelle loro chiese, per la celebrazione dei sacrifici divini, i montanari tenacemente avvinti alla grande idea cristiana; dovunque suonasse la dolce lingua ellenica — l'odio contro il turco era tenuto vivo dagli studi, dalle letture, dalla tradizione verbale, dai racconti che, intorno ai fuochi dei bivacchi, i vecchi eroi — i quali avevan lasciato il fucile e la spada per ritornare ai loro armenti — facevano ai giovani dei fatti accaduti durante l'epopea del Risorgimento greco.

Tutto questo diffuso odio antiturco esplose finalmente nel 1897: la Grecia riprese le armi contro la Turchia. Per settant'anni essa aveva contenuto il suo sdegno. Ma disgraziatamente essa aveva trascurato l'organizzazione del suo esercito e della sua marina. Dal 1815 al 1820 nel glorioso periodo dell'Indipendenza, la lotta greco-turca era stata una serie di guerriglie in cui i dieci eserciti mandati dal Sultano a sottomettere la Grecia venivano estenuati prima e poi distrutti: nessuna traccia di organizzazione militare: i più coraggiosi e potenti divenivano capi; i gregari vestivano l'abito bor-

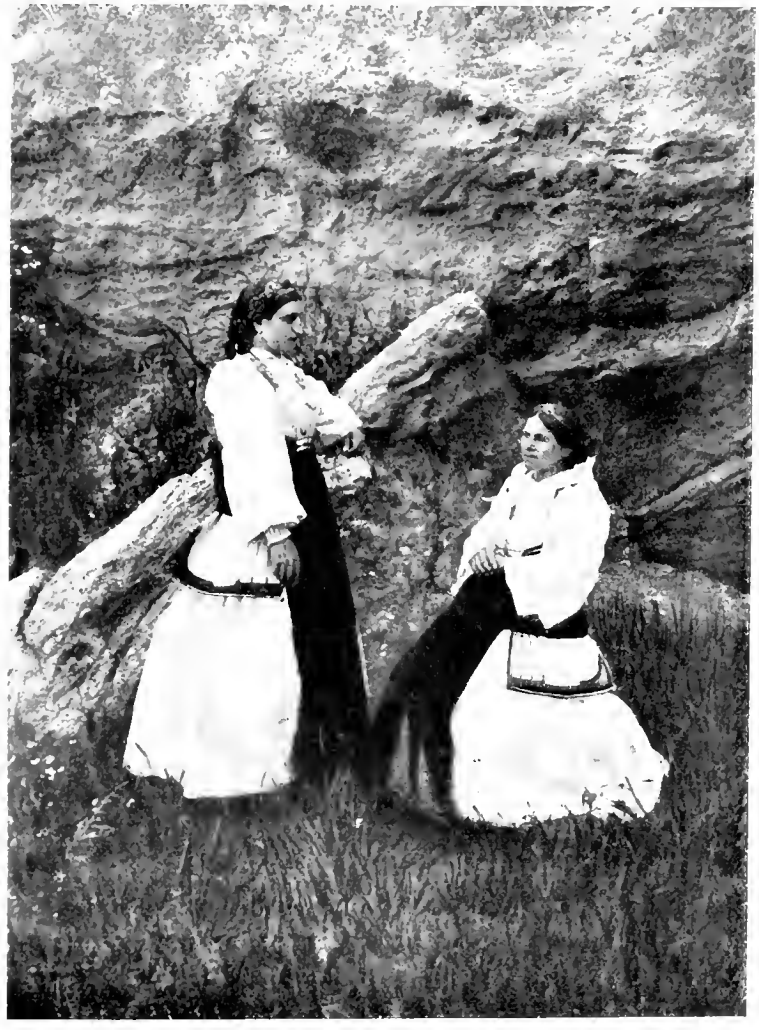
DELFO: ROCCIA AL DISOPRA DELLA FONTE CASTALIA. Fot. Alinari.

ghese, erano armati alla meglio, chi non aveva armi se le procurava sul campo di battaglia togliendole ai nemici, il grande fattore, il possente dinamismo che rendeva i greci invincibili era il loro eroismo. — Nel '97, i figli, i nipoti di quegli stessi greci così eroici e vittoriosi prima del « venti », subirono delle sconfitte poco gloriose — fuggirono persino di fronte ai turchi. Che era avvenuto in quei settant'anni per mutare così radicalmente la condizione reciproca delle due nazioni greca ed ottomana? L'arte della guerra s'era trasformata ed i turchi, nonostante la loro mentalità asiatica, rimasta ribelle allo spirito occidentale, avevano assimilato meglio dei greci la profonda trasformazione della tecnica della guerra. Di fronte ai turchi discretamente organizzati, disciplinatissimi, era l'esercito ellenico disorganizzato e se non disciplinato, certo corroso da quello spirito *frondeur* che è il pericolo pubblico più grande nelle nazioni di razza latina ed una *calamità* addirittura nella Grecia.

Dopo cinque lustri però la Grecia s'è presa la sua rivincita, ed ha meravigliato tutti per la bella prova data in questa ultima guerra balcanica. — Purtroppo la guerra è ancora la dimostrazione più chiara ed incontrastabile delle virtù di un popolo. Per la nostra stessa educazione, per un abito mentale comune a tutti, per una speciale disposizione d'animo e di sensibilità, noi siamo inclini a stamparci nella nostra mente un'immagine più o meno favorevole di un popolo a seconda delle prove da esso fatte in una guerra. Di quel lavoro instancato, pervicace, lento, muto che una nazione compie nella sua ascensione verso più alti destini, quasi tutto sfugge alla nostra osservazione: la guerra è l'evento clamoroso che ci dimostra le virtù organizzatrici di un popolo, è il raggio di luce, il lampo che ci illumina ad un tratto tutto un passato oscuro, silenzioso. Così della Grecia: l'avevamo vista nel '97, umile, abbattuta, costretta a chiedere l'aiuto, la tutela quasi dell'Europa: poi

DELFO: LA FONTE CASTALIA. (Fot. Alinari).

l'abbandonammo: se qualche volta ci giungeva la sua voce, se nei nostri studi, nei nostri vagabondaggi... sedentari c'abbattevamo in essa, se ci domandavamo quale fosse per essere il suo destino, ci rispondevamo invariabilmente: la Grecia è morta, e questo giudizio nasceva dal ricordo dei fatti nell'ultima guerra greco-turca. Invece la Grecia si preparava nel silenzio, viveva nell'attesa laboriosa e trepida di una rivincita. Venuta la prima guerra balcanica, abbiamo ritrovato quella Grecia, che avevamo lasciato nel '97 umile, sconfitta, tutta fiera delle sue nuove vittorie, orgogliosa del suo esercito e del suo generalissimo, quel principe Costantino — l'attuale *Vasileùs* — cui fu accagionata la disfatta del '97, e che è stato acclamato trionfatore nelle guerre attuali.



COSTUMI ELLENICI: DONNE DI DELFO. (Fot. Alinari).

Dopo la prima guerra balcanica è venuta la seconda: Grecia e Serbia contro la Bulgaria. Questa volta gli amici della Grecia hanno trepidato, le vittorie elleniche erano sembrate a molti impossibili senza il concorso delle armi bulgare, si temeva che la Grecia sarebbe stata soccombente in

una guerra contro la Bulgaria: ma anche questa volta i prognostici pessimisti sono risultati fallaci. La Grecia per la seconda volta è riuscita vittoriosa.

Salutiamo questo nuovo trionfo ellenico: non perchè esso possa giovare materialmente alla nostra Patria, ma perchè ogni vittoria dell'Ellade contemporanea deve trovare plaudenti tutti quelli che si sono abbeverati alla pura fonte delle arti, delle lettere, della filosofia dell'Ellade antica. E questo

tria ideale, e in conseguenza siamo quasi costretti per ragioni morali, a fare eccezione a quella ferrea legge che deve governare i rapporti fra due nazioni, per la quale queste, più che all'affinità della razza, della coltura, della storia comune, debbono badare agli interessi reali e vitali del momento.

E poi, nei riguardi della Grecia, noi possiamo senza scrupoli conservarle tutta la nostra simpatia anche perchè il nazionalismo ellenico che ci ha

DAFNI: VEDUTA DELLA CHIESA E DEL MONASTERO. (Fot. Alinari).

si dice non per fare della stupida rettorica d'occasione e per ripetere i soliti luoghi comuni con i quali si tenta di costituire delle benemerenze alle nazioni di oggi, ricordando le glorie del loro passato. La politica estera di una nazione come l'Italia, e per conseguenza le correnti di simpatia che si stabiliscono nella pubblica opinione verso questo o quel popolo, non possono essere governate da simili criteri: il passato è il passato ed il presente è il presente. Ma noi siamo tutti un po' figli dell'Ellade, e l'Ellade è un po' la nostra patria ideale, e in conseguenza siamo quasi costretti per ragioni morali, a fare eccezione a quella ferrea legge che deve governare i rapporti fra due nazioni, per la quale queste, più che all'affinità della razza, della coltura, della storia comune, debbono badare agli interessi reali e vitali del momento.

E poi, nei riguardi della Grecia, noi possiamo senza scrupoli conservarle tutta la nostra simpatia anche perchè il nazionalismo ellenico che ci ha dato dei fastidi colle sue pretese di assidersi nel mar Adriatico, dove in due, Italia ed Austria, siamo già troppi, non ha, come scopo supremo, disegni d'espansioni e di conquiste fatte a spese dell'Italia.

La Grande idea dei patrioti ellenici è la riconquista di Costantinopoli, è la ricostituzione dell'impero greco-bizantino miseramente perito con Costantino Paleologo.

I giornali quotidiani — allorchè si parlava di una entrata dei Bulgari a Costantinopoli — non accennarono al fatto che coloro i quali con mag-

COSTUMI ELLENICI PASTORE DI ELEUSI.

(Fot. Alinari).

COSTUMI ELLENICI: PASTORE DI DELFO.

Fot. Alinari.

PASTORE DI DELFO.

COSTUMI ELLENICI.

CACCIATORE DI DELFO

(Fot. Alinari).

DELFO: PANORAMA COL GINNASIO ED I MONTI D'ELICONA

Fot. Alinari

gior gelosia avrebbero visto un insediamento bulgaro nella città bizantina sarebbero stati proprio i Greci. Forse se gli eserciti dello Czar Ferdinando avessero riposto su Santa Sofia l'emblema della cristianità: la Croce — quell'incipiente dissidio greco-bulgaro che aveva qua e là delle sinistre esplosioni con risse di soldati e scaramucce di avamposti, avrebbe assunto immediatamente il carattere di una vera e propria guerra.

Gaston Deschamps, nel suo volume *La Grèce d'aujourd'hui*, pubblicato verso il 1900, ci raccontava che i Greci consideravano allora la prospettiva di un ritorno a Costantinopoli — ritorno naturalmente contrastato — senza debolezze, ma con molta filosofia e serenità. « Certo, essi dicevano, la lotta è impossibile anche per le vie pacifiche, poichè la nostra razza, spossata da tante avventure, è troppo poco numerosa, troppo decimata, ma chi sa se fra qualche secolo... ». E il Deschamps stesso ci avvertiva di non ridere di questa speranza, dal momento che molti valorosi erano morti per essa. A tredici anni di distanza queste parole

COSTUMI ELLENICI: VECCHIO. (Fot. Alinari).

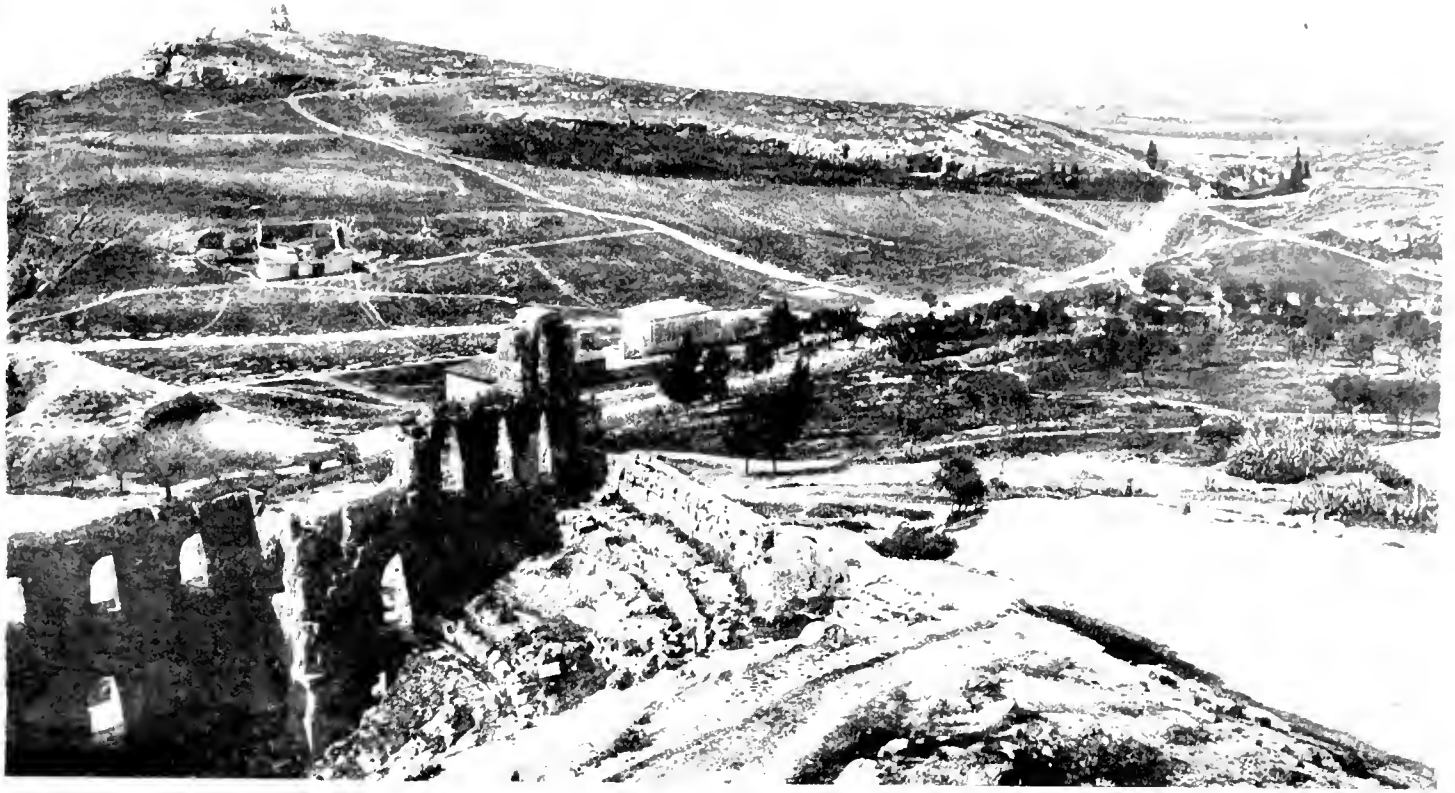
OLIMPIA: LA VALLE DELL'ALFEO.

OLIMPIA - PANORAMA DELLE ROVINE DEI TEMPLI.

che formulavano un sogno di quasi impossibile effettuazione, segnano invece uno scopo chiaro, definito e di riuscita non improbabile. L'avvenire è sulle ginocchia di Giove, si diceva nell'antica Ellade, e certo nessuna occupazione è più inutile del tirar oroscopi e fare prognostici. Chissà quali sorprese la storia ci prepara, e contro quali ineluttabili fati dovrà cozzare la ferrea volontà di questo popolo di patrioti. Certo però che tutti i Greci anelano al giorno in cui sarà possibile piantare il crocesignato stendardo di San Giorgio, il vessillo della grande patria risorta, sulla cupola di Santa Sofia. Toccherà al re Costantino — omonimo del Paleologo, l'ultimo imperatore bizantino — la gloria di guidare gli eserciti ellenici vittoriosi verso la capitale ottomana? Quando egli da principe ereditario giurò fedeltà alla bandiera nazionale ebbe un commovente augurio ed una candida esortazione insieme. Un ricco greco dell'Epiro gli portò una spada che era appartenuta, almeno così si affermava, a Costantino Paleologo. Lo stesso giorno si leggeva al di sopra di una bottega di Atene questa candida iscrizione: « O Costantino, nobile giglio della patria rinascente, ricordati del 29 maggio 1453 ».

Questa data è stampata in fondo al cuore di ogni greco: 1453! Da allora un prete aspetta dentro le mura di Santa Sofia il momento vaticinato che quella chiesa sia riconsacrata alla religione che la eresse. Il prete — narra la leggenda — diceva messa quando le orde mussulmane irruppero nel sacro tempio: un giannizzero alzò la sciabola contro l'officiante: in quella il muro s'aprì ed il prete scomparve nell'interno di esso. Lì dentro egli aspetta da secoli che torni, nel superbo monumento, la Croce del Cristo, per uscire dal suo nascondiglio e riprender l'ufficio divino al punto preciso dove lo interruppe in quel lontano 1453. Quando?

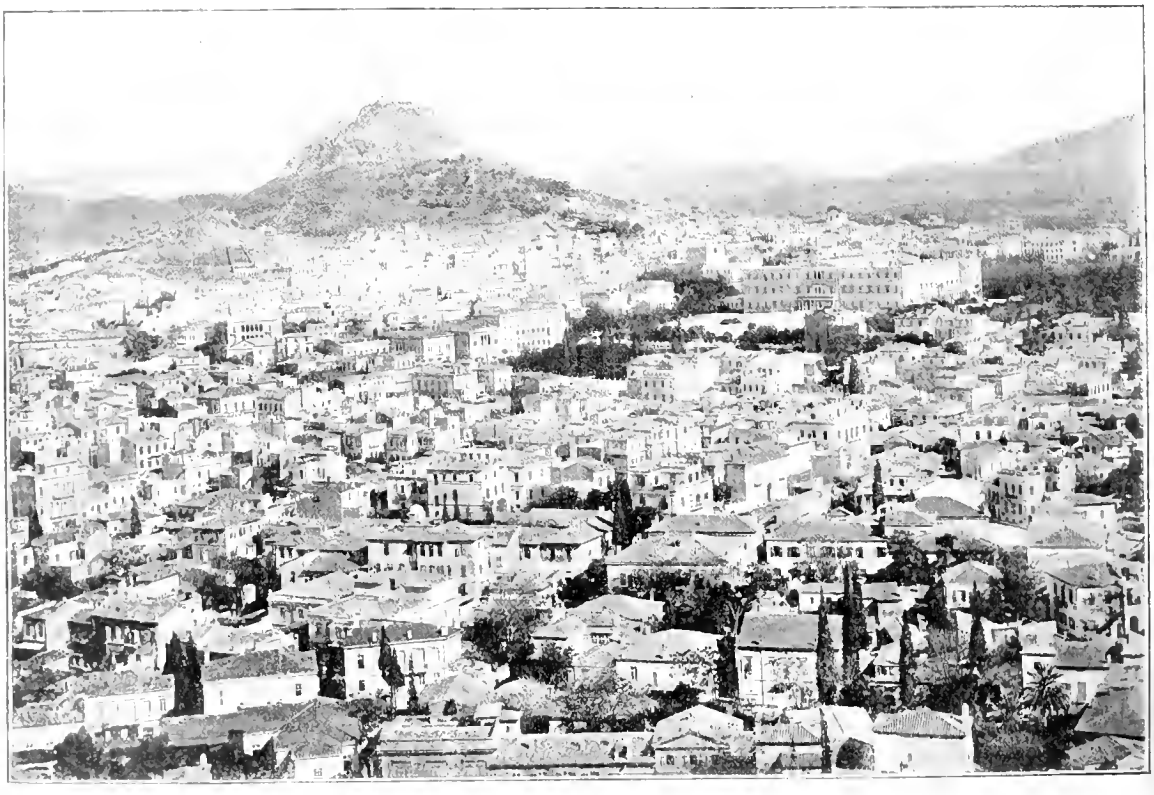
CANALE DI CORINTO. (Fot. Alinari).



ATENE: PANORAMA DELLA COLLINA DI FILOPAPPO, DEL FALERO E DEL PIREO.

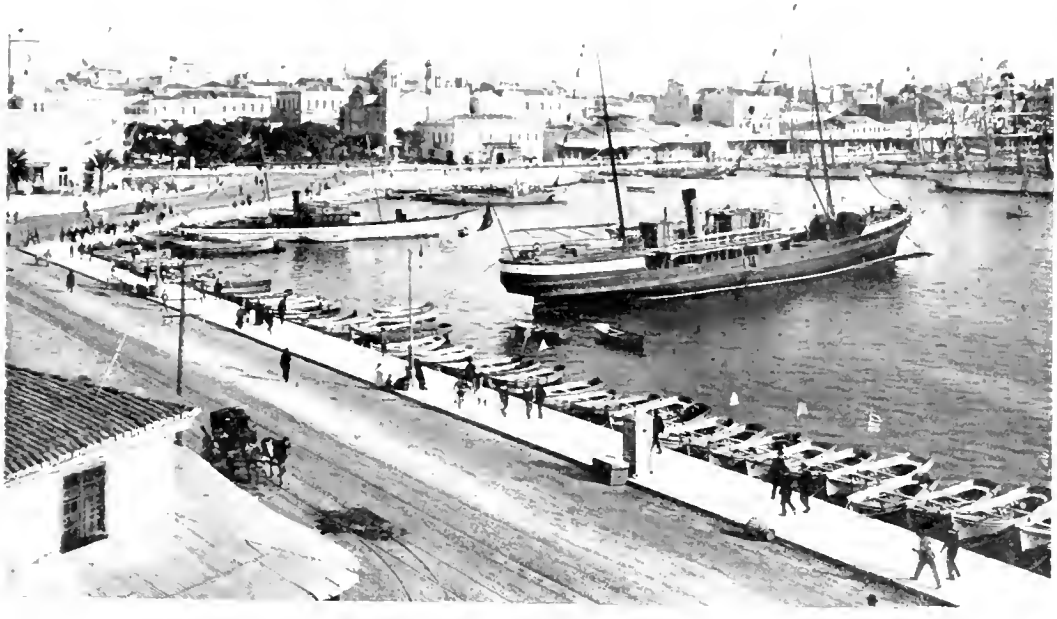
* * *

Dei progressi fatti dalla Grecia nella via della libertà e dell'indipendenza e per conquistarsi un posto rispettato e degno tra le altre potenze, possiamo renderci conto, confrontando la condizione servile, ed il linguaggio che circa un secolo fa i turchi tenevano parlando di essa, e la sua baldanza di oggi verso la Turchia e la Bulgaria sconfitte.



ATENE - IL BELVEDERE E IL LICABETTO.

Si può avere un'idea del come la Turchia governasse la Grecia ricordando quella lettera spedita da un favorito del Sultano ad un generale turco, che il ribelle Alì, Pascià di Jànina, ebbe, intorno all'anno 1815, la fortuna d'intercettare. Vi si parlava dell'intenzione del Sultano di mettere a morte tutti i greci atti alle armi, conservando solo i bambini al di sotto degli otto anni, i quali però dovevano diventar maomettani, e, educati alle armi, essere poi i carnefici di quei pochi greci che fossero sfuggiti alla strage. Quella lettera terminava con una frase di sapore... arcadico: « la falce deve essere messa sul campo delle biade prima che la spiga sia matura », il che in parole povere significava lo sterminio di tutti i greci prima che questi potessero pigliar le armi contro il Sultano. La « spiga » intanto s'è maturata, ed ha dato quei frutti che sappiamo. I greci — che ai tempi in cui fu scritta quella lettera pagavano una tassa curiosa, il *caratch*, tributo col quale uno schiavo (ed i cristiani erano considerati quasi tutti come schiavi) *implorava* dal Sultano... la grazia di vivere un anno — ora si vendicano di tutte le estorsioni ed i ladrocinii subiti imponendo una indennità di guerra ai vinti. Il passo non è stato piccolo, ma a questi vantaggi materiali e territoriali della nuova guerra, si debbono aggiungere i morali, che hanno un valore incalcolabile.



PIREO: VEDUTA DEL PORTO E DELLA CITTÀ — Fot. Alinari.

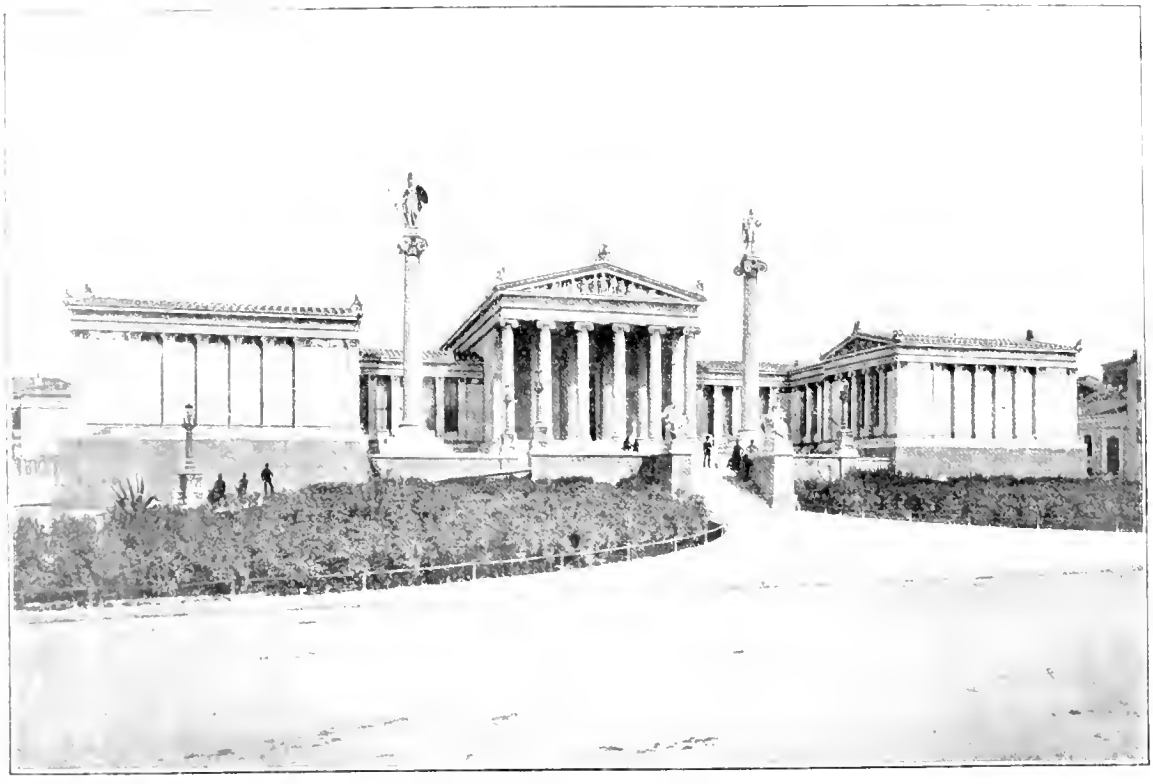
ATENE: PIAZZA DELLA CONCORDIA. — Fot. Alinari.

Il popolo ellenico, si sa, è un popolo di terribili ragionatori, di sofisti incorreggibili, capaci di demolire tutto il mondo, con un'ora sola di conversazione davanti al tavolo di un caffè. Questa opera di critica e di demolizione non risparmiava nemmeno le cose più sacre, e non s'arrestava nemmeno davanti alle soglie del palazzo reale. L'attuale famiglia regnante non trovava nello spirito pubblico quel consenso di entusiasmi, come altre dinastie in nazioni certo non meno evolute della Grecia. Non esisteva nell'Ellade contemporanea quel *lealismo* per cui una nazione è tutta raccolta e disciplinata intorno al simbolo vivente della patria, al Rappresentante Augusto della nazione di fronte agli altri popoli e rispetto a tutte le classi sociali: al Monarca. Ho già detto che le disfatte del '97 erano accagionate all'insufficienza del principe ereditario Costantino, l'attuale Re: e l'irrequietezza degli elleni, la loro impazienza spesso si sfogava col defunto Re, con i membri della famiglia reale. È storia di ieri la sedizione della marina ellenica, perchè dagli alti gradi dell'armata fossero tolti i principi reali che si credevano inferiori al proprio grado ed al proprio còmpito. L'assassinio del re Giorgio, nel tripudio per le vittorie elleniche, circonfonde il capo della dinastia in una luce di martirio che deve rendere la memoria di questo Re sacra al popolo ellenico. Il Re attuale, Costantino, sale al trono tra un clangor di trombe che cantano la gioia di due grandi vittorie. La sfortuna del '97 è dimenticata. Costantino è il trionfatore: la nazione ellenica sarà tutta stretta e concorde intorno al suo Re, che ha inalberato il vessillo della grande Grecia. Quel malumore, quella diffusa sfiducia verso i dirigenti che già l'opera sapiente e accorta di Venizelos era

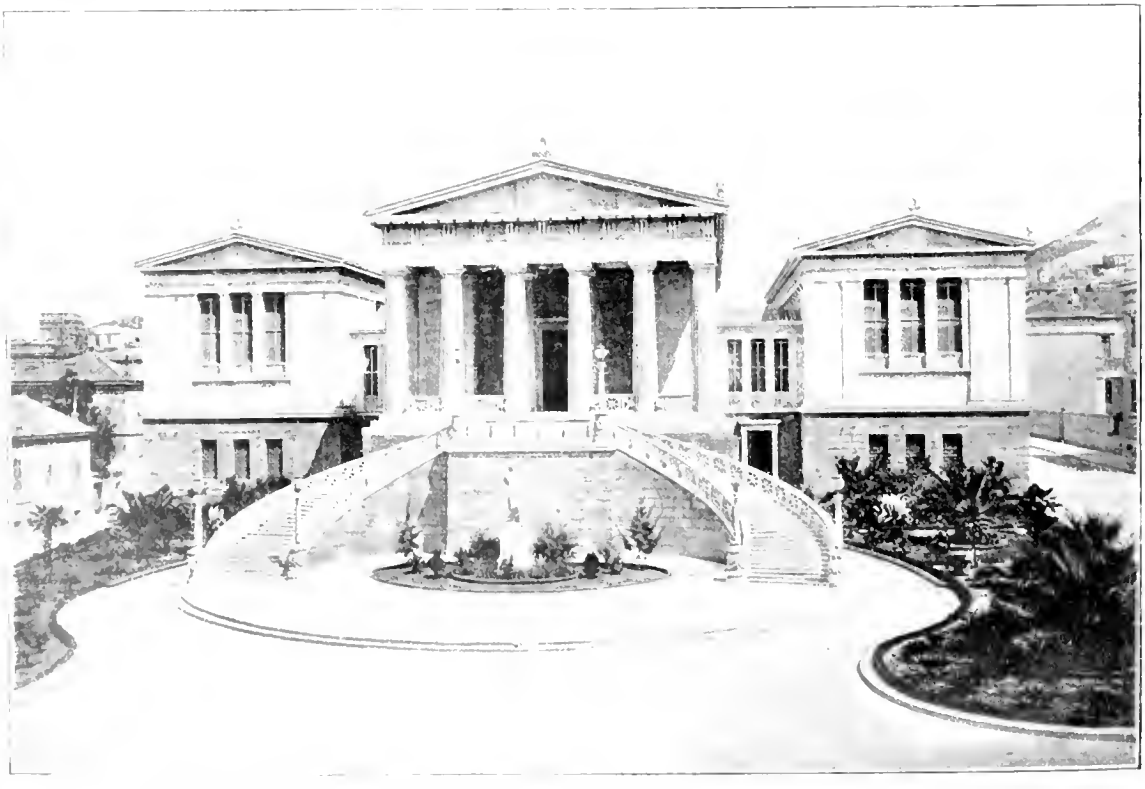
ATENE: BOULEVARD DELLA REGINA OLGA (IN FONDO L'ACROPOLI).

(Fot. Alinari).

ATENE: L'ACROPOLI.



ATENE: ACCADEMIA DELLE SCIENZE.



ATENE - BIBLIOTECA NAZIONALE

riuscita a smorzare può dirsi ormai soffocata. Il sofisma non saprà più mordere come un tempo, le discussioni dissolvitrici taceranno per un pezzo: in questa ultima guerra il popolo ellenico ha ritrovato la concordia, la disciplina, la fiducia in sè stesso e nei capi, ed ha acquistato anche un Re.

La storia ci dirà domani quali saranno i destini del popolo. Altre fronde d'alloro, o il calice di fiele come quello di cui s'abbevera ora la sfortunata Bulgaria? Chissà! La prora della nave ellenica è pronta a salpare verso il mondo: se il navarca sarà sapiente e le ciurme disciplinate, forti e silenziose, forse noi dovremo salutare tra breve qualche approdo glorioso.

MARIO PENSUTI.

COSTUMI ELLENICI: DONNE D'ELEUSI. Fot. Alinari).

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA NUOVA FACCIATA DE "LO BEO SAN GEORGIO„ A GENOVA.

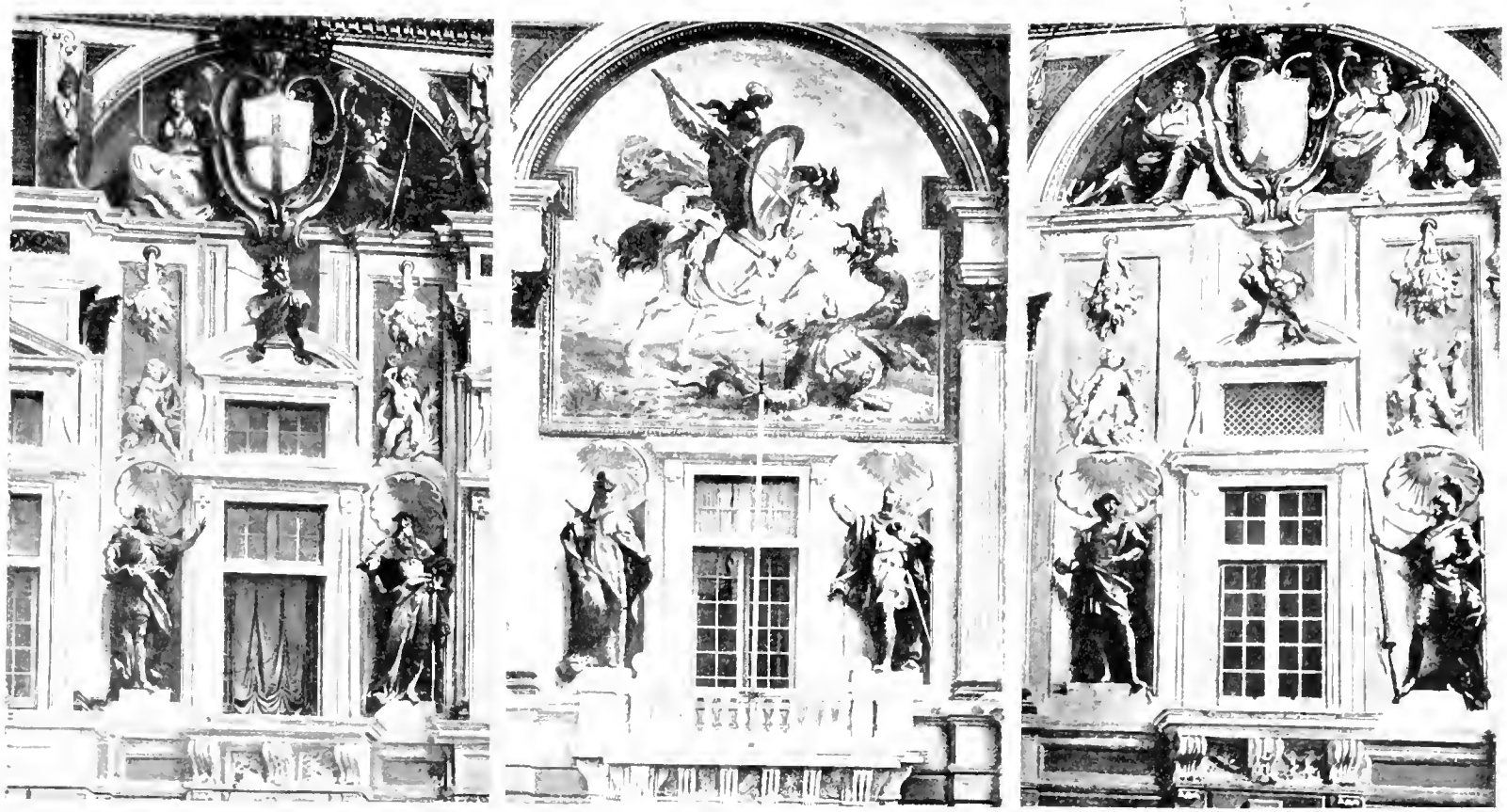
Nello scorso giugno vennero ultimati i restauri della facciata a mare dello storico Palazzo San Giorgio, sede del Consorzio Autonomo del Porto di Genova, e la riproduzione dei bellissimi affreschi del Tavarone che erano da parecchi anni resi irriconoscibili per l'incuria degli uomini ed il lavorio lento, ma incessante, dei secoli. Tali lavori vennero deliberati dall'Ente Consortile su proposta del suo Presidente Ing. Nino Ronco e furono eseguiti, sotto la sapiente direzione del noto Alfredo d'Andrade, dal valente artista Luigi Pogliaghi convenientemente coadiuvato dal Prof. Ferdinando Bialetti.

L'affresco del Tavarone venne eseguito nei primi anni del secolo XVII e precisamente dal 1604 al 1608, nella stessa epoca in cui, come si vede dal Registro Expensae Fabricae Palatii S.ti Georgii, venne fatta una riparazione generale al grandioso edificio. L'opera dell'illustre allievo di Luca Cambiaso non procedette senza contrasti; infatti, in seguito al desiderio dei Protettori, egli dovette farvi non poche modificazioni che richiesero un discreto lavoro. In una supplica rinvenuta nell'Archivio di San Giorgio egli dice fra l'altro che una parte della sua opera era andata distrutta e che egli aveva dovuto, con grave danno, rifarla.

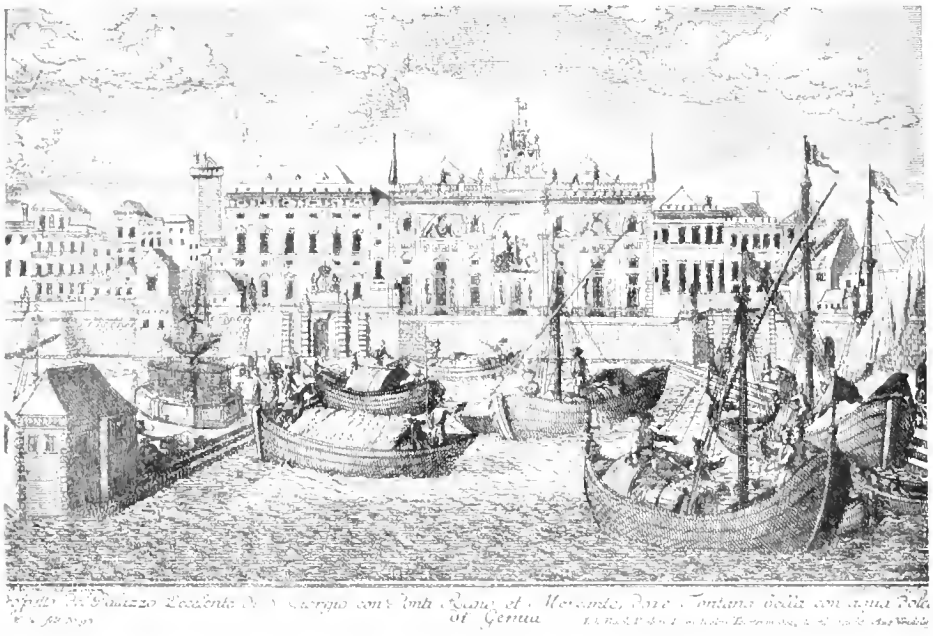
Il Tavarone dimostrò anche che la mercede che gli era stata offerta — 1450 lire! — era troppo esigua, ma i Protettori non tennero conto delle ragioni addotte e non soddisfecero soltanto per quel tanto che era stato convenuto. Il « Ratio picturae fabricae Palatii Comperarum. pro Lazaro Tavarano pictore ad bonum computum suae mercedis pingendi » ci dice inoltre che il celebre artista riscosse quel lauto compenso in diverse rate, la prima delle quali fu pagata nel settembre del 1606 e l'ultima nel marzo del 1608.

I pochi avanzi degli affreschi del Tavarone che si potevano completare dagli appassionati cultori

LA NUOVA FACCIATA DEL PALAZZO S. GIORGIO, COLLA RIPRODUZIONE DEGLI AFFRESCHI DEL TAVARONE.



PALAZZO S. GIORGIO: GLI AFFRESCHI DEL TAVARONE RIPRODOTTI DA LUIGI POGLIAGHI



IL PALAZZO S. GIORGIO — DA UNA STAMPA DEL SEC. XVIII.

di storia e d'arte prima che venissero intrapresi i restauri testè ultimati, dimostravano colla maggiore evidenza — come notano Camillo Manfroni e Giuseppe Pessagno nel libro su « Il banco di San Giorgio » da loro scritto insieme all'Avvocato Emilio Marengo a cure e per decreto del Consorzio in occasione del primo cinquantenario della Patria — quanto l'arte di quel valente pittore colla sua ricchezza d'invenzione, il disegno a gran tratti e deciso, il colorito vivacissimo ed a volte quasi violento ben si addicesse al carattere imponente e fastoso del nuovo palazzo il quale doveva apparire in tutta la sua bellezza a chi lo riguardava dal mare » come si può giudicare dall'interessantissima stampa del secolo XVIII da noi riprodotta.

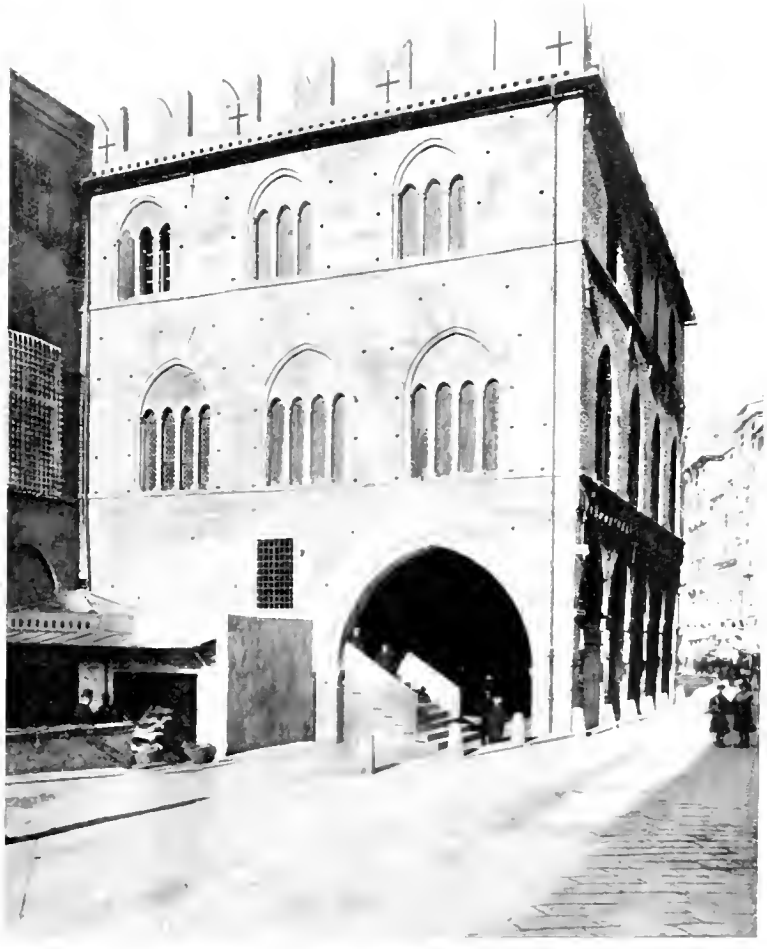
Tutti i competenti sono concordi nell'affermare che la riproduzione dei pregevolissimi lavori del Tavarone non potrebbe essere più fedele.

Anche l'orologio che si vede nella costruzione a modo di campanile che corona la parte centrale della grandiosa facciata costituisce una pagina di gloria per la storia di Genova, perchè una delle sue campane fu donata dalla Repubblica Olandese alla Repubblica Ligure avendo quella ricevuto dalla Superba in imprestito importanti Statuti e Regolamenti. Il Cuneo nelle sue « Memorie sopra l'antico debito pubblico, mutui, compere e Banco di San Giorgio » si diffonde a parlare di questo dono e dice fra l'altro: « Avvi in Genova una tradizione che la Repubblica d'Olanda abbia fatto dono a quella di Genova della campana che esiste sulla torre del Palazzo Ducale, dopo che richiesta, avevale inviato copie delle sue costituzioni. Serviva questa campana per convocare i consigli della Repubblica, ma sopra la medesima leggesi: Dux Gubernatores et Procuratores Johannes Cathanis civis Brixiae fecit 1570 mensis octobris. Perciò siamo inclinati a credere che a San Giorgio piuttosto fosse regalata quella dell'orologio suddetto per averle dato comunicazione dei suoi regolamenti. Il nome del fonditore ed il luogo di sua costruzione ce ne danno forte argomento ». Il Manfroni ed il Pessagno però sostengono che la seconda parte dell'affermazione del Cuneo non è avvalorata da nessun documento e che non sanno quindi se lo storico genovese « dando le notizie riferite si attenesse ad una tradizione già vigente ai suoi tempi, oppure originasse colla sua parola la leggenda che corre tuttora ».

È inutile dire che il Consorzio del Porto di Genova decretando e curando con intelletto d'amore l'esecuzione di questo lavoro si è reso davvero altamente benemerito presso tutti coloro che inorgogliscono di fronte alle più fulgide glorie della nostra Patria. Palazzo San Giorgio è infatti uno dei più grandi monumenti non solo d'Italia ma del mondo intero. Fra le sue mure costrutte, se-

condo il Giustiniani, colle pietre del palazzo del Pantocratore demolito dai genovesi a Costantinopoli, crebbe, come ben disse Gabriele d'Annunzio, « la più ferace delle stirpi italiche migratrice come Corinto e come Atene; quella ch'ereditò lo spirito dell'Ulisse tirrenio per tentare ed aprire tutte le vie, per popolare i lidi più remoti, per fornire uomini e navi a tutti i principi, per dare capitani a tutte le armate, per portare nell'Atlantico le costumanze del Mediterraneo, per istituire con incomparabile sapienza di leggi il primo Consolato del Mare, per iniziare nel Breve della Compagna il primo contratto sociale » .... Da lo beo San Georgio, come diceva Biagio Assereto, l'eroe navale di Ponza, il notaio popolano vincitore ed imprigionatore di re, da lo beo San Georgio, sempre, irruppero i voli più audaci nel cielo dell'eroismo e della divinazione .

B. Maineri.



LO STORICO PALAZZO S. GIORGIO, SEDE DEL CONSORZIO DEL PORTO DI GENOVA.

NOTIZIE.

Un interessante concorso internazionale indice, a mezzo della Galleria Pisko di Vienna, il mecenate Carl Reininghaus. Egli non prescrive alcuna condizione, intende però favorire i giovani sforzi e le opere di pittura veramente geniali. Mette a disposizione della Giuria composta, oltrechè dallo stesso Reininghaus, dal Klimt e dall'architetto Hofmann, due premi: il primo di 3000 corone (3300 lire) ed il secondo di 1000 (1100 lire). Per schiarimenti rivolgersi al Kunstsalon G. Pisko, Schwarzenbergplatz, Vienna.

IN BIBLIOTECA

Ing. Elia Fornoni — *Alzano Maggiore*, con 80 illustrazioni e 2 tricromie — Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

Chi visita il territorio di Bergamo, specialmente nelle sue valli, è spesso gradevolmente sorpreso di trovarvi opere d'arte pregevolissime, sconosciute a tutti, fuorchè ai pochi amatori locali ed agli incettatori. Naturalmente colle opere vi restano ignorati anche i loro autori, quando questi non abbiano avuto la straordinaria fortuna di aver esercitato la loro arte nei grandi centri, più che nell'ambito ristretto della loro patria. Così G. Battista Moroni fu quasi ignorato fino ad un secolo fa e Fra Galgario oggi appena prende il posto che gli compete fra i ritrattisti.

Chi ammira il bel confessionale di S. Maria Maggiore; chi esamina le vivaci tarsie della Cappella Colleoni, si domanda come mai artefici tanto fantasiosi e valenti non sieno nemmeno nominati nelle storie delle arti italiane.

Alzano Maggiore, piccola terra della Valle Seriana, possiede opere di merito singolare di Andrea Appiani, di Gian Battino Cignaroli, di Giacomo Robusti e di Lorenzo Lotto, pittori conosciutissimi in tutta Italia; ma chi sa che fra queste vi sono dipinti di Gian Paolo Cavagna, di Enea Talpino, di Giovanni Dellera, che pur meritano seria considerazione dagli intelligenti?

Chi sa che, insieme alle plastiche bellissime dei Sala e del Camuzzi, vi si vedono opere dei Fantoni e dei Caniana le quali nell'intaglio e nella tarsia formerebbero oggetto d'invidia anche pei maggiori centri d'Italia?

Con lodevolissimo pensiero il parroco di quella terra fortunata D. Santo Balduzzi, aiutato dalla Fabbriceria, dal Municipio e da alcuni privati, ideò di far conoscere al pubblico le bellezze di Alzano e ne affidò l'illustrazione al notissimo studioso bergamasco Ingegnere Elia Fornoni, e quanti tesori d'arte vi sieno raccolti ognuno può arguirlo dalla splendida monografia stampata in questi giorni dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

In essa premessi alcuni cenni storici sulla borgata, si passano in rassegna monumenti pubblici e privati, corredando il testo con ottanta illustrazioni intercalate e due tavole in tricromia. Vi si aggiungono notizie biografiche su tutta una pleiade d'artisti che vi lavorarono e che attesero finora chi ne evocasse la memoria. Sopra tutti questi però, sono posti in maggiore luce i Fantoni ed i Caniana, che fecero d'Alzano un interessantissimo museo di intagli e di intarsii. Nessuno crederebbe che, in un paese così piccolo, si aduni tanta ricchezza d'arte. E in vero il pulpito in marmo nella Prepositurale e le tre sacristie di essa bastano per appagare un visitatore anche dopo di aver intrapreso il disagio di un viaggio per vederli.

Oh! perchè le nostre terre non imitano Alzano nel far conoscere le bellezze che racchiudono? Oggi si escogitano dappertutto mezzi per richiamare l'attenzione del forestiero sulle nostre bellezze naturali ed artistiche. Il mezzo migliore lo additò il parroco Balduzzi, che ciò facendo più che il facile guadagno ebbe di mira la gloria del suo paese e delle arti nostre e gliene sia data la più ampia lode.

Antonio Campari — *La poesia delle macchine e della civiltà industriale* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

Anton Francesco Doni — *Scritti varii*, a cura di Fernando Palazzi, xilografie di Emilio Mantelli — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

Piero Barbèra — *Gio. Batt. Bodoni* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

F. Ferrari — *Relazione sulle antichità preistoriche rinvenute nella contrada Comino presso Guardiagrele* — Guardiagrele, Stab. Tip. A. G. Palmerio, 1913.

Il Vangelo dei piccoli, con le illustrazioni del Beato Angelico, per cura di G. Gabrieli — Roma, M. Bretschneider editore, 1913.

In memoria di Mario Bianco — Bergamo, Stab. Tip. S. Alessandro, 1913.

È una pietosa ed interessante raccolta di scritti che la famiglia Bianco ha pubblicato a ricordo del primo soldato ucciso per la conquista libica.

Il volume è corredato da alcune ottime illustrazioni, fra le quali la riproduzione del monumento funebre esistente nel cimitero di Bergamo, opera egregia dello scultore Siccardi, e la colonna commemorativa offerta dal marchese Carlo Morra residente a Buenos Aires.

MAISON TALBOT - MILANO

Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi

La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI

LIQUORE TONICO RICOSTITUENTE DEL SANGUE

NOCERA-UMBRA

(SORGENTE ANGELICA)

ACQUA MINERALE DA TAVOLA

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT

ipernutritivo e migliore ricostituente

½ litro L. 4,50 ◆ ½ litro L. 3,—

Farmacie — Deposito Generale: 12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. ISTI. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXVIII N. 226

EMPORIUM

1.° OTTOBRE 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SIROLINA "ROCHE"

adoperata a tempo
opportuno ed in modo adatto preserva

tanto i Giovani che i Vecchi
dai Pericoli della Tubercolosi

Stimola l'appetito
Rinforza i polmoni

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. e Arte Sacra
di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor.
Monza e Torino 1911
GRANDE MEDAGLIA
D'ORO
Esposizione Internaz. d'Arte
Venezia 1914

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE
Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via S. Antonio 1, MILANO
Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS
Specialità KOH-I-NOOR

TRANQUILLO CREMONA: AMOR MATERNO.

Fot. I. I. d'Arti Grafiche.

EMPORIUM

VOL. XXXVIII. OTTOBRE 1913 N. 226

ARTISTI CONTEMPORANEI: TRANQUILLO CREMONA [1].

UN anno fa all'esposizione di Venezia nella sala dove avevamo raccolto le opere più insigni di Tranquillo Cremona, anche il popolo più minuto, anche il pubblico delle domeniche, davanti all'*Edera*, davanti all'*Amor materno*, davanti al *Figlio dell'amore*, ai *Due Cugini*, alla *Sposa*, andava in estasi. La tecnica vaporosa, l'abolizione dei contorni, i pennelli lunghi, la pittura da lontano, la pittoresca sprezzatura, come avrebbero detto nel '700, la rivoluzione, come avevano gridato gli amici del Cremona dopo il 1870: tutte favole. I cari soggetti sentimentali, l'impeto degli amanti, la timidezza degli innamorati, l'amor della madre, la capricciosa gioia dell'infanzia, la sposina troppo giovane coronata, chi sa, per forza, di fiori d'arancio, prendevano il pubblico, lo commovevano direttamente, senza ostacoli, chè anzi quella pittura lieve, fluida, senza distrazioni di particolari inutili, con l'apparenza d'essere improvvisata nel momento dell'emozione, con le luci più vive sui punti essenziali perchè il fuoco dell'attenzione e della commozione vi si raccogliesse subito, lo allettava, lo ammaliava come una musica, magari come una romanza, con lunghi echi.

Ebbene, quando il Cremona morì a Milano il 10 giugno 1878, uno di quelli che gli erano vissuti vicino, che lo avevano adorato e assistito nei giorni più neri, Primo Levi, scriveva sulla *Riforma*: « Cremona aveva soffiato nuova vita nell'arte, e lo si è lasciato per anni ed anni solo, deriso, povero ». E gli amici superstiti del pittore gli fanno ancora eco.

Solo? Deriso? Povero? Con quei soggetti? Con quei mezzi per esprimerli? Come mai il pubblico ancora romantico del 1860 e del 1870 non aveva riconosciuto subito che il Cremona sentiva come lui, si commoveva solo a quel che commoveva lui, amori, amanti, musica, sospiri, giovinezza, e sulla vita an-

TRANQUILLO CREMONA.

[1] V. *Emporium*, Vol. IX, p. 83.

cora uno scintillante velo di leggenda, Giulietta e Romeo, Elena e Faust, e gl'innamorati vestiti ancora alla spagnola con feltri piumati, rasi, merletti e perle?

il '66 e dopo il '70 per la sfiducia negli stessi vincitori e nei partiti al potere. L'antagonismo fra i filistei borghesi capaci di tante rinunce e di tanta prudenza e il poeta o l'artista era odio, doveva

TRANQUILLO CREMONA. GLI AMANTI ALLA TOMBA DI GIULIETTA E ROMEO.
Collezione [illegible] G. Puricelli Guerra. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Ma la scapigliatura milanese le persecuzioni se le cercava, e non era felice se non era perseguitata o almeno se non era convinta di esserlo. Correvano il cielo, anche pei cittadini pacifici come il Cremona, i bagliori delle ultime guerre dell'Indipendenza; fremevano gli animi per le rinunce che ogni pace imponeva al gran segno, e dopo essere odio. Le commissioni ufficiali e gli onori non venivano, ma anche bisognava evitarli perchè, se raggiungevano per caso o per giustizia un malcapitato poeta, questo era per gli amici un traditore o un uomo finito. Bisognava essere creduti pazzi a ogni costo e isolati e irriducibili. Che volete che abbia capito o che capisca, nel 1860 o nel 1900

o nel 2000, una folla di pescatori che guarda un pittore dalla spiaggia sotto l'ombrella dipingere il mare?

La gente crolla il capo e se ne va
Dicendo: — E' un pazzo — e Io soggiungo piano:
— V'ha chi tali ci crede anche in città. —

odio è nei *99 Sonetti* d'un pittore toscano, Telemaco Signorini, scritti pochi anni dopo. E gli esempii potrebbero essere mille, ma voglio restare tra i pittori chè anche Emilio Praga fu pittore. Guai se ci si comprende oggi! Il domani, l'avve-

TRANQUILLO CREMONA - IL FALCONIERE.
Collez. del dott. G. Puricelli Guerra. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Son versi di Emilio Praga, *Pittori sul vero*, nel 1862.

E intanto il vulgo intuona per le piazze
La fanfara dell'ire,
E un'a a noi fra le risate pazze:
« Arte dell'avvenire ».

Son versi di Arrigo Boito, *A Emilio Praga*, nel 1866.

Più tranquillo, per essere più caustico, lo stesso

nire non è più nostro e il vero artista deve essere un incompreso. E da questo proposito di lavovare solo per pochi eletti, pei compagni del caffè o della trattoria, derivava un lavoro saltuario ed ansioso, oggi il capolavoro, domani l'opera mediocre che naturalmente dai pochi eletti era giudicata più capolavoro del capolavoro. E derivava anche la necessità d'accordare la vita quotidiana a quel programma di rivolta spicciola: la sposa, una modella che poi riusciva spesso una moglie

borghesissima, affannata dietro i conti da pagare più che se fosse stata la figlia d'un I. R. notaro; il padron di casa, vecchio motivo da farse, uno zotico e un nemico che quando pretendeva d'estendere di riceverla nei termini concordati; il ritrovo, l'osteria, e l'osteria del Polpetta cara al Grandi e al Cremona è stata da Primo Levi e da Ferdinando Fontana portata anche oggi all'onor

TRANQUILLO CREMONA - LETTRICE.

Propr. Avv. L. Vallata. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

sere pagato o sfrattava i morosi, doveva essere deriso in pubblico come fece il buon Cremona quando convocò gli amici perchè in maschera cantando seguissero fuor dallo studio di via Conservatorio il carro delle sue poche masserizie; il committente, un baggiano che vuol davvero un ritratto somigliante e che, pagata una tela, predella storia; la notte, giorno; la religione, favole logore; il pubblico, idiota. Roba vecchia, lo so, chè la *Bohème* del Murger è del 1848.

E badate, tutta brava gente col cuore in mano, pronti a sacrificare l'ultima lira per salvare un amico diletto conosciuto iersera, pronta a sudare sangue per dar da mangiare a un figlio magari

naturale, pronta a dir la verità magari a rischio di perdere l'unica commissione. Ma tutti in armi contro il pubblico ostile o meglio indifferente, indifferente anche per prudenza verso quelli scapigliati, poveri, burloni, sboccati e nottambuli.

per chi pensi che furono scritte nel 1871 e nel 1875. Il Cremona pare che si contenti di garbare a sè stesso ed all'arte. Il quadro sembra alla prima occhiata uno schizzaccio buttato là ed invece, a guardarlo bene, si conosce la fatica lunga e lo

TRANQUILLO CREMONA: LA SPOSA.

Prop. del sig. Luigi della Torre. Fot. I. I. d'Arti Grafiche

Anche pochi giorni fa il balzano poeta, G. P. Lucini, che è un fanatico del Cremona e lo paragona, secondo i casi, ora a Leonardo, ora al Wagner, assaliva Camillo Boito come il più fiero nemico del Cremona. Ho riletto quelle pagine terribili: meno le critiche al *Marco Polo*, mi sembrano quasi tutte d'una logica e d'una giustezza invidiabili, studio amoroso. Insomma, questo Cremona così costante nelle sue intenzioni e così vario ne' risultati è di quando in quando, a giudicarlo senza ombra di pregiudizi scolastici, uno dei pittori più profondi e più sodi ». E lo ammirava con piena fede Gaetano Negri il quale scrisse di lui: « Ultimo venne Tranquillo Cremona il quale osò prendere

di fronte la realtà e riprodurla con un'intuizione geniale, con una inesauribile versatilità di mezzi, con un sentimento profondo e poetico delle sue bellezze. Non basta. L'Hayez stesso, chiamato

Ora io credo che, per quattro quinti, quei terribili implacabili nemici del Cremona fossero tutti così, se proprio non s'han da pescare le sciocchezze nel fondo di qualche giornaletto a dieci

TRANQUILLO CREMONA: PRIME GELOSIE.

Proprietà [illegible] Luigi della Torre. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

arbitro tra il Cremona e un committente per il prezzo d'un ritratto, dette con grandi lodi ragione al pittore. E che altro si vuole? Che altro si voleva? Che il Cremona fosse ammirato da Domenico Induno al quale egli ridendo rubava perfino la modella più amata?

copie, nullo allora e adesso. Ma bisognava essere perseguitati: glielo assicuravano sopra tutto gli amici.

Bene o male, i suoi quadri ad olio o all'acquarello allora si vendevano quasi tutti e non passava un anno senza che gli fossero allogati uno, due,

TRANQUILLO CREMONA: IL FIGLIO DELL'AMORE.

TRANQUILLO CREMONA: IN ASCOLTO.

tre ritratti. Egli non disdegnava di disegnare litografie e caricature per lo *Spirito Folletto*, e figurini di mode (molto brutti), e testate di giornali, ad esempio per la *Farfalla* del Sommaruga. Nè gli dispiaceva di affidare i suoi quadri più facilmente commoventi alla riproduzione oleografica dei Borzino, anzi contro i Borzino volle impiantare egli stesso una fabbrica di oleografie. E quando nel 1873 fu messa a concorso la cattedra di professore di disegno nientemeno che all'Istituto romano di Belle Arti, subito vi concorse, per fortuna invano. Chi pensa alla solitudine volontaria e sdegnosa e all'abbandono nel quale in piena maturità lavorarono i più grandi iniziatori della pittura moderna, da Turner a Millet, da Courbet a Manet, da Fontanesi a Fattori, potrebbe oggi anche sorridere a quella furia tutta fittizia e letteraria contro i persecutori del Cremona. Ma tant'è: il Cremona ci credette, se ne accese, ne visse. I veri nemici centuplicano nei capaci forza e originalità: i nemici finti, ritagliati ogni sera al caffè dalla carta dei giornali, stancano e mortificano. Si deve spendere, a crearli e a tenerli su, tanta energia che sarebbe più utile dedicare alla pro-

TRANQUILLO CREMONA: SILENZIO AMOROSO.

Galleria Naz. d'Arte moderna, Roma. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

pria arte. E nel lavoro s'insinua come il desiderio di vincere una scommessa. Quella simulata battaglia tolse al Cremona già tutto nervi, figlio d'un vecchio e d'un'inferma, la serenità del lavoro continuo, la fermezza dello sforzo, la piena sincerità dell'opera. L'avrebbe raggiunta col tempo? Morì a quarantun anno.

* * *

Tranquillo Cremona, il ribelle dei ribelli, era, del resto, nato il 10 aprile del 1837 a Pavia da genitori davvero tranquilli e borghesi. Suo padre Gaudenzio Cremona novarese impiegato all'I. R. Delegazione, come chi oggi dicesse Prefettura, s'era risposato nel '29 quasi sessantenne con Teresa Andreoli morta nel 1849 di tisi dopo avergli dato quattro figli, Luigi, l'illustre matematico che morì vicepresidente del nostro Senato, Pietro e Francesco morti giovanissimi e, ultimo, Tranquillo. E fino al 1852 frequentò con assiduità a Pavia la Scuola di Pittura del bergamasco Giacomo Trécourt, concittadino e fraterno amico di Giacomo Carnevali detto il Piccio il quale fissatosi a Milano nel 1836 veniva spesso a trovarlo a Pavia. E nella loro pittura ormai rivelata al gran pubblico dalle recenti esposizioni di Milano e di Pavia, è in boccio tutto il fiore della pittura cremoniana: lo stesso svanir dei contorni per sfumare con delicatezza di rilievo i passaggi di colore d'una figura o d'un oggetto sul suo fondo, la stessa ricerca dell'unità d'intonazione e d'illuminazione d'un quadro intorno a pochi punti e a pochi colori in chiara luce: una somiglianza lampante e indiscutibile che nessuno dei critici e degli amici del Cremona allora seppe o volle vedere.

TRANQUILLO CREMONA: ATTRAZIONE.

Galleria del Castello, Milano. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Nel 1852 un fratellastro del piccolo orfano, l'avvocato Giuseppe Cremona, allora giudice di tribunale, non avendo figlioli suoi lo chiamò a Venezia, lo iscrisse all'Accademia e finchè visse, nonostante le burle feroci di Tranquillo, lo amò e lo aiutò e, quando morì, lo lasciò erede d'un

patrimonio rispettabile. A Venezia fino al 1859 continuò la diligenza di Tranquillo nello studio dell'arte tanto che il Governo austriaco gli concesse nel '57 per tre anni un aiuto di 200 fiorini: copie dagli antichi, disegni snelli e carpacceschi, lui, da Giuseppe Rovani, terribile solo di fama; dal Lipparini che nei ritratti, ad esempio in quello del Cicognara, s'atteggiò ad inglese e raggiunse una profondità e una vivacità oggi perdute dai ritrattisti italiani; dal Grigoletti di Pordenone, an-

TRANQUILLO CREMONA - GIOVANETTA AMMALATA.
Venezia - Mostra d'Arte moderna, Roma.

obbedienza ai maestri. Lo studio dei classici veneziani del quattro e del cinquecento era allora predicato a Venezia da tutti i pittori in voga fuori e dentro l'Accademia: dal Molmenti che fu lodato, insieme a molti altri accademici meno lodevoli di ch'egli sobrio ed incisivo nel ritratto, e nei quadri sacri dei quali empì mezza Austria, tanto acceso di colore che i contemporanei lo paragonarono serenamente a Tiziano; dallo Zona, il più freddo e stentato dei quattro. Tutti buoni maestri che fa-

cevano lavorare sul serio i loro scolari davanti al vero e nelle gallerie, e che dettero al Cremona la fede soltanto nei quadri di figura (di lui si conoscono due soli paesaggi, e mediocri) e quella saldezza bianchi dorati ai rossi densi e violacei, ai verdi d'alloro, ai turchini profondi; e, se si guardano i quadri della vecchiaia di Tiziano, lo stesso annegarsi e confondersi della linea nel colore.

TRANQUILLO CREMONA: LA SIGNORA EMMA IVON.
Prop. dell'avv. E. Vallata. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

di principii senza la quale anche i rivoluzionarii più geniali finiscono a sapere raccontare i loro quadri ma non a dipingerli: la terra soda, insomma, donde Tranquillo Cremona potè spiccare il suo volo. Fino alla fine (che egli se ne avvedesse o no, poco importa) Tiziano gli restò davanti agli occhi: la stessa gamma cromatica, dai

Così maturo ed esperto, egli venne a Milano. Prima, per fuggire la coscrizione austriaca, s'era rifugiato in Piemonte, a Groppello, presso la sorellastra Giovanna. Nella Milano liberata tornò subito a studiare, sotto il Bertini e più in pinacoteca: nel 1860 il suo busto d'un paggio era ispirato da un Rembrandt di Brera; nel '61 il ri-

tratto del nipotino di Emilio Praga, era tutto veneziano. Poi per un anno o due l'influsso del Bertini e dell'Hayez gli oscurò il colore e gli fermò ogni impeto di novità. *Gli amanti alla* obbedienza alla moda lombarda d'allora, è provato dal ritratto della bambina di suo fratello, ora contessa Perozzi, e dal *Marco Polo, davanti al gran Can de' Tartari* che è dello stesso anno del *Fal-*

TRANQUILLO CREMONA. RITRATTO DI VITTORE GRUBICY.
Prop. del sig. E. Gazzaniga. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

tomba di Giulietta e Romeo e il *Falconiere*, tanto vantati allora e poi da chi non li vedeva accanto ad opere più libere e più vive, sembrarono l'anno scorso a Venezia opere d'un'abilità certo lodevole in un artista venticinquenne, ma leziose, gialle, chiuse, senza un fremito d'avvenire. E che quella fosse nel mobilissimo artista una pausa per *coniere* e che invece riassume tutti i ricordi veneziani del Cremona, dal Veronese a Tiziano, e che è tutt'una gioia degli occhi, vivo in tutto le ombre, tra il rosso robbone del vecchio in piedi e il bianco argenteo della donna inginocchiata accanto al sovrano vestito di seta lucida e nera, immerso in quella luce morbida e chiara sotto la tenda

TRANQUILLO CREMONA: FANCIULLA IN CAMICIA.
Prop. dell'Avv. F. Valdata.

TRANQUILLO CREMONA: CURIOSE.
Prop. del Sig. C. Lamberti.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

verde, con quello sfondo di cielo e di sole sulla folla variopinta: un taglio tipico del Faruffini, del cui colore già era qualche fremito nelle vesti degli *Amanti alla tomba di Giulietta*, del Faruffini sei anni dopo suicida, che era allora l'idolo della migliore gioventù lombarda, e che dai napoletani e dai francesi e più dal fondo del suo tragico cuore aveva tratto la sua passione per la vita e per la luce.

TRANQUILLO CREMONA - SORRISO.

Proprietà del Sig. Ettore della Torre. Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Piccolo di statura, i capelli morbidi radi e castagni come il pizzo e i baffetti, gli occhi anch'essi castagni ora seri e pensosi, ora, in un baleno, arguti sotto le ciglia ben segnate e le palpebre gravi, dimesso nel vestire ma d'un portamento signorile ed eretto, la parlata milanese con qualche ricordo del nativo accento pavese, sobrio nel gestire, poche parole e taglienti anche con gli amici che per essergli amici dovevano subire quella prova del fuoco (si ostinava a chiamare il Grandi *el nan* solo perchè era un poco più basso di lui, e il Grandi ne soffriva; e al borghesissimo fratellastro Giuseppe si divertiva a strappare la parrucca davanti agli amici): questo era il Cremona allora, al principio della sua fama, alla vigilia di trovare la propria originalità.

Come la trovò? Che avvenne in lui tra il 1863 e il 1870, tra il *Marco Polo* e i *Cugini*? Nell'*Idillio pompeiano*, nella *Tradita*, nell'acquarello *Al*

TRANQUILLO CREMONA: L'EDERA

FRANCHETTO CREMONA: MARCO POLO E IL GRAN CAN DE' TARTARI

Prop. del Cav. Girolamo Cremona

Ed. F.lli Calzi Grafici

regione che son le opere più note dipinte in quelli anni manca il vigore delle grandi composizioni, la freschezza del colore, il segno del progredire cosciente. Stentate, stonate, gelide, sembrano pitture di un principiante, non del maestro sano, saldo, Tranquillo Cremona risorse dopo il 1870.

* * *

Pel gran pubblico risorse col *Bacio*, poi chiamato i *Due cugini*. Quella bimba paffuta e biondissima, volta verso lo spettatore, dal braccio nudo

TRANQUILLO CREMONA: I DUE CUGINI.
Galleria naz. d'Arte moderna, Roma. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

acceso che aveva dipinto senza stanchezze la grande tela del *Marco Polo*. Se le date non fossero là precise e inconfutabili, bisognerebbe porre quei dipinti all'inizio non alla metà della carriera del Cremona. Ma di questa sosta, anzi di questa fiacchezza, che gli rimproverarono anche gli amici più benevoli, anche il Rovani sulla *Gazzetta di Milano*, niente si sa fuor delle opere: e purtroppo bastano. che pende sulla veste bianca, quel ragazzetto bruno e ricciuto che la bacia sulle tempia e tiene le due mani timidamente dietro il suo farsetto di velluto verdone per non spaurirla, piacquero ai visitatori e alle visitatrici d'allora a Milano e a Torino e nel 1873 a Vienna, quanto son piaciuti alle visitatrici della Biennale Veneziana un anno fa. E tutto vi torna ad essere « veneziano »: il colore

ambrato delle giovani carni, i bianchi verdastri della veste, il verde Veronese sui chiari del velluto, il largo pennelleggiare a velature abilissime. A trentatrè anni il Cremona, dimenticati i pittoroni lombardi di moda, è tornato ai suoi primi e veri e grandi maestri, a Tiziano, al Tintoretto, al Veronese, cercando di ripetere sul suo dipinto anche la patina che i secoli hanno distesa sui loro quadri. E se quei sette anni di dubbii e d'inerzia non fossero giovati ad altro, bisognerebbe non rimpiangerli più per questo.

Simili di pittura sono ancora la *Sposa* del 1871, il *Figlio dell'amore* del 1873. Più chiaro e più dorato è già l'*Amor materno*. Finalmente nel 1874, la pratica continua e fortunata dell'acquarello lo conduce a schiarire le ombre anche nei quadri ad olio, a trovare quella tecnica morbida e sfumata, dal colore spesso preso direttamente dal tubo e sfregato quasi a secco sulla tela bianca, e perciò vibrante come se fosse polvere di pastello, quella tecnica che gli fu tipica, che fu sempre male imitata dagli altri, che dette al quadro la freschezza

TRANQUILLO CREMONA: FAUST ED ELENA.

Prop. del comm. C. B. Crespi. (rot. I. I. d'Arti Grafiche)

Certo ancora del Cremona cremoniano, del Cremona vaporoso e, pei milanesi, ribelle, qui è poco. I volti, la mano, le pieghe son modellati ancora con fermezza e con solidità di rilievo, ma v'è già quella dolcezza di contorni e quella leggerezza nelle ombre (qui purtroppo non più chiare come nel *Marco Polo* ma buie e bituminose) che, ripetiamo, sono un vanto di tutti i cinquecenteschi veneziani dopo Giorgione e che qui esagerate poterono giustificare l'acuta osservazione del Boito: sembrare questo il magnifico ritaglio d'un grande dipinto, un ritaglio preso tra le figure del secondo o del terzo piano.

d'un grande abbozzo, la tecnica della *Melodia*, dell'*In ascolto*, dell'*Attrazione* del 1874, della *Giovinetta ammalata* del 1877, del *Sorriso*, della *Giovinetta sorridente*, e dell'*Edera* del 1878.

Con questa tecnica che lo imparenta al suo coetaneo francese Fantin Latour, il Cremona compie con animo ormai cosciente la via del suo ritorno, si rincontra col Carnevali caro al Trécourt maestro della sua infanzia, sebbene questi effetti di leggerezza e di fusione e di trasparente luminosità il Carnevali li ottenesse con mezzi diversi, diciamo pure, più franchi e più netti, per mezzo di velature sottili e delicatissime sopra una pittura fluida

e grassa che il Cremona cerca di preparare in qualche suo abbozzo come la *Visita al collegio*, ma riesce a dipingere di rado, ad esempio nel suo più bel ritratto, in quello della *Signora Deschamps* del 1875, nobile e aperto e pallido volto, capelli bruni stretti, secondo la moda del tempo, sulla nuca e poi sciolti sulla spalla destra, le mani sulle ginocchia, il vestito di velluto nero con un colletto di velo bianco e i nastri d'un freddo azzurro, tutto dipinto in piena pasta, francamente, senza la preoccupazione d'applicare un'invenzione e d'aspettare gli applausi degli amici avveniristi. Perfetto e quasi divino, questi lo proclamavano. E invece quelle contraddizioni lampanti ci provano oggi che egli cercava ancora il suo « mezzo », la via per liberarsi dalla sua applauditissima maniera.

La quale maniera servì, e bisogna riconoscerlo con gratitudine, a liberare i giovani lombardi dal manierismo accademico che a Milano dominava con una bonaria tenacia quale si poteva allora ritrovare soltanto a Roma, ma anche finì a legar le mani allo stesso Cremona. Negli acquarelli che egli schizzava con uno spirito indiavolato e una delicatezza e una luminosità miracolosa, era più libero. Ma quando dipingeva ad olio, quella maniera lo obbligava a restar quasi confinato nell'abbozzo così che si può dire le sue pitture a olio più degne, in quel periodo, di memoria son le sole teste e qualche ritratto dove, a detta del Levi, il Cremona voleva « scegliere e migliorare il vero »: la *Fanciulla malata*, il *Sorriso*. Nei suoi duetti che oggi più che mai sanno di romanza, i *Cugini*, il *Silenzio amoroso*, l'*Attrazione*, l'*Amor materno*, il *Figlio dell'amore*, l'*Edera*, si ripete con monotonia il motivo del contrasto fra la passione e l'indifferenza: una figura fissa l'altra ma questa, distratta o restia, distoglie lo sguardo dalla prima. Il suo sensualismo quando descrive due innamorati resta ancora irretito nelle ultime smancerie del sentimentalismo romantico che solo a

TRANQUILLO CREMONA: VISITA AL COLLEGIO.

Propr. dell'avv. E. Vadata. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Milano trovava ancora pubblico e poeti. E ad esso questo dolce Gounod della pittura osa ancora nel *Silenzio amoroso* e nell'*Attrazione* dar vesti e ornamenti secenteschi da melodramma. A questo la *Leda*, la *Sarzanese*, l'*In ascolto*, il *Figlio dell'amore*, il *Page boudeur*, l'*Edera*.

L'*Edera*, dipinta nel 1878, pochi mesi prima di morire, fu il massimo sforzo del Cremona per

TRANQUILLO CREMONA: LA SIGNORA DESCHAMPS

Prop. dell'on. G. Gallina. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

si aggiunga la somiglianza dei modelli, sempre quelli, sempre quelli: solo la sua cognata Lisetta Cagnoli (il Cremona s'era sposato con la signorina Carlotta Cagnoli di Sarzana morta, sposa all'avvocato Enrico Valdata, nel febbraio di quest'anno, e da lei aveva avuto una bambina Ada che presto morì) fu da lui ritratta in dieci o dodici dipinti, creare con la sua nuova tecnica un gran quadro. E fu anche il suo quadro più sincero, forse l'ultimo grido di passione della pittura lombarda prima di ripiegare le ali nel verismo. Non più quelle bambine grassocce, atteggiate, con uno sforzo che sa d'equivoco, a far da donne e da innamorate. No: qui è un vero dramma d'amore, il dramma

della fine dell'amore: la donna che non ama più e si ritrae con un ultimo gesto di pietà e un ultimo sguardo di rimpianto, l'uomo che le si avvitichia, ricordando e implorando. Egli bruno, vestito di nero, del suo lutto; ella bionda, d'un

Il quadro gli era stato commesso fino dal 1874 dal fratello del pittore torinese Enrico Junck, studioso musicista cui il Cremona aveva dipinto il ritratto appunto in quell'anno. E si badi: Enrico Junck così caro ad Antonio Fontanesi, del quale disegnò anche

TRANQUILLO CREMONA - LA SIGNORA TORELLI.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

biondo cinereo, vestita di celeste e di bianco, nudi il petto e le braccia; egli abbattuto e supplichevole, ella sovrana ed eretta. Tutti i particolari sono scomparsi. Solo quel ramo d'edera, sale a destra di chi guarda, commento preciso e discreto che raccoglie nel suo verde il giallo del primo piano e il celeste della veste di lei.

un buon ritratto dal cipiglio ancòra soldatesco, fu, dopo il Ranzoni, un altro ammiratore del grande paesista emiliano vissuto accanto al Cremona.

Ma nemmeno il tema dell'*Edera*, il Cremona trovò per un vero impeto di poesia e di passione. Aveva una sera cominciato a schizzare il bel gruppo formato da Alfredo Catalani bruno, scarno e

fremente, seduto accanto alla bella cognata di lui, florida, bionda e indifferente, sdraiata sopra un divano. Poi, come spesso gli avveniva, si stancò di quel « motivo » e l'abbandonò. Rivide l'abbozzo dopo pochi mesi, appoggiato per diritto ad una parete del suo studio, così che la figura della donna gli apparve in piedi e la testa dell'uomo non più sulla stessa linea come era nella tela posata orizzontalmente. E gli balenò la visione dell'*Edera*. Riprese le due figure, le accese di un contrasto d'amore, e in quindici giorni del maggio 1878 creò il suo quadro più vivo.

Morì nel settembre, nel suo studio di via Solferino, quando l'eredità del tanto deriso fratello Giuseppe, il « piombone burocratico » come egli lo chiamava, gli dava l'agiatezza e la quiete e la speranza di compiere finalmente lavori di lunga lena e vasti quadri dai temi più contraddittori: *Vittorio Emanuele e Radetzki*, il *Manzoni ai Giardini Pubblici*, *Bonifacio ottavo e Sciarra Colonna*. Morì dei suoi colori: già malazzato aveva, nervoso sempre ed irrequieto nel suo lavoro, preso l'abitudine di mescolare i colori sul braccio nudo, sulla palma della mano, spesso sull'unghia stessa del pollice. E i colori lo avvelenarono.

TRANQUILLO CREMONA: HIGH-LIFE.

Prop. del sig. C. Lamberti. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche)

Non ebbe, checchè si racconti, scolari. Ebbe solo in Lombardia qualche imitatore e qualche falsificatore. Ma la moda passò presto. Molti amici pittori ebbe, e fedeli: Ranzoni, Gignous, Conconi, Grubicy, Rapetti. Ma il Ranzoni morì prima di maniera del Cremona ebbe sulla scultura che poi fu detta « impressionista » un influsso il quale giunse fino al Bazzaro, al Rosso, al Troubetzkoy, al Pellini, e durò per più di vent'anni.

Ma per gli artisti del resto d'Italia la breve e

TRANQUILLO CREMONA « PAGE BOUDEUR »

Fot. [illegible] mg. L. Bertelli. Fot. I. L. d'Arti Grafiche).

fu e pare che lo stesso Cremona gli abbia confessato di dovere a lui la sua nuova maniera; del Conconi architetto e pittore i quadri migliori sono quelli più lontani dalla maniera del Cremona; il Gignous, il Bazzaro, il Gola, il Grubicy, da lui presero solo l'impeto a bene operare, a loro modo, in libertà. Piuttosto, per mezzo del Grandi, la rumorosa novità di quella pittura tutta fatta a studio, magra, sfumata, sospirosa, arrivava troppo tardi. Tutti i migliori artisti italiani lavoravano da anni all'aria aperta. A Torino il Fontanesi, che nel 1855 era già stato a Parigi e nel 1858 aveva lavorato a Crémieu nel Delfinato accanto al Daubigny e al Ravier, era dal 1860 un maestro di sincera poesia,

nella pienezza dei suoi mezzi. A Napoli il Morelli aveva esposto nel 1867 il *Cristo imbalsamato*. E proprio in quell'anno 1867 a Firenze, con la pubblicazione del *Gazzettino delle arti del disegno*, la rivoluzione dei « macchiajoli » poteva dirsi vittoriosa, perfetta nella teoria e nella pratica, dal Fattori al Signorini; e vi si erano alleati, molti da molti anni, romani come Nino Costa, liguri come il Rayper e il Raggio, veneti come il Cabianca di Verona, il Boldini di Ferrara, il Ciardi di Venezia, tutti lontanissimi da Milano e dal Cremona.

Nè fu colpa loro se non si avvidero di quel piccolo grande pittore, tanto mutevole e bizzarro in un'epoca di fede e di conquista, tanto aggraziato in un tempo ormai di rude sincerità, tanto esaltato anzi sequestrato da letterati femminei e lambiccati come Carlo Pisani-Dossi con un accento sull'*a* e uno sull'*o*, o, se da lontano se ne avvidero, non lo esaltarono subito di là dal suo merito, affannati, com'erano da anni e prima di lui, in un'opera più virile, più sincera e più aspra.

UGO OJETTI.

In molte notizie, non certo nei giudizii, di questo articolo mi son riferito al bel libro uscito adesso, *Il Cremona, l'uomo e l'artista nei ricordi di Luigi Perelli e Primo Levi* (ed. Alfieri-Lacroix, Milano 1913, con 8 tavole a colori e 12 a tipocalcografia, accompagnato da una grande cartella con altre 8 tavole a colori). Gli affettuosi e fervidi articoli del Levi e del Perelli del '72, del '73, del '78, del '79 qui ripubblicati, ci presentano bene lo stato d'animo degli amici intorno al Cremona e correggono date e notizie del *Cremona* di Giulio Pisa (Milano, ed. Baldini Castoldi, 1913). Quando si penserà a raccogliere anche gli scritti di Vittorio Grubicy sul suo amico diletto?

TRANQUILLO CREMONA. POVERO MA SUPERBO

Prop. dell'avv. E. Valdata. Rod. I. I. d'Arti Grafiche

ARTE RETROSPETTIVA: FRANCESCO FRANCIA.

(IL PITTORE DELLA CALMA).

POTRA sembrare a più d'uno azzardato o impreciso il battesimo che io do al pittore quattrocentesco Raibolini detto il Francia. Ma a chi osservi con attenzione e meditazione le opere di quest'orafo mansueto e dolce, nessun carattere apparirà meglio distinto e costante che la calma. E per calma io non voglio intendere quel freddo esame che operando su l'animo dell'artista durante il lavoro, ne smorza l'inspirazione e ritorce i concetti, ma quella serena pacatezza interiore che detta le leggi e i moniti dell'arte.

1. FRANCIA - MONETA DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO.
(Fot. G. Cavazza, Bologna).

L'indole nativa del Francia doveva essere mite e pensosa; egli la secondò durante tutta la sua lunga vita incidendo e dipingendo con un suo fare personale e blando, che osservato una volta non si dimentica più. Della operosità magnifica di Francesco Raibolini i critici parvero non accorgersi mai, se si eccettui il Vasari che fu per altro guida qua e là incerta e infida a quei pochissimi che vennero dopo di lui; tanto incerta e infida che egli fu credere il Francia orefice e medaglista fino ai quarant'anni, e poi, a esempio del Mantegna e d'altri, lo fa d'improvviso provare se la pittura gli riusciva nel colorito.

Il biografo aretino, cui la leggenda piaceva forse più che la storia, narra pure che Raffaello, che fu amico del nostro e n'ebbe scambio di lettere, di ritratti e disegni, lo pregò di collocargli la sua « Santa Cecilia » a San Giovanni in Monte di Bologna; ma come il Francia trasse in bella luce il quadro e vide il capolavoro, sbigottì atterrito di tanta eccellenza, e messosi a letto morì di tristezza e di crepacuore, parendogli non esser rimasto quasi nulla nell'arte ».

Ebbe dodici anni or sono un biografo volonteroso il Raibolini, in George Williamson, il quale incorse però in diversi errori per la scarsa conoscenza della cronologia; altri scrissero delle singole pitture, come il Milanesi, il Venturi, il Frizzoni, ma non mai col deliberato proposito di ricostruire la vita d'arte di Francesco Francia.

Così mancava a questo artista la sua legittima storia, poichè ben poco si sapeva e si ragionava di lui; e quel poco si fondava su basi alquanto errate e malferme. A determinare le virtù intrinseche dell'arte raiboliniana, a collocare il pittore nel posto che merita, a esaminarne le varie maniere e le singole opere, giunge opportuno un ottimo libro del Lipparini [1], dal quale tanto l'amatore colto quanto il comune lettore possono farsi un'idea chiara e comprensiva di Francesco Francia. Ricor-

1. GIUSEPPE LIPPARINI: *Francesco Francia* (con 100 ill. e 2 tav.). Bergamo, Istituto It. d'Arti Grafiche, 1913.

MEDAGLIA DEL FRANCIA PER GIULIO II.
(Fot. G. Cavazza, Bologna).

rendo alla polvere fastidiosa dei documenti solo quando sia strettamente necessario, il Lipparini interroga invece a preferenza l'opera dell'artista e per essa esprime le sue teorie con semplicità e accortezza. Le opere del Francia sono del resto di quelle che si offrono da sè all'intenditore, con caloro. Ma il Lipparini ha dato qui prova della sua raffinata penetrazione, ricercando le somiglianze e fermando i trapassi con occhio sicuro più dove altri non avrebbero scorto che ripetizioni e mancanza di varietà.

Il Francia, pittore della calma, sempre padrone

F. FRANCIA: ANNIBALE II BENTIVOGLIO — BASSORILIEVO NELLA CAPPELLA OMONIMA.
BOLOGNA, CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE. (Fot. Alinari)

ratteristiche che non mutano quasi mai, con una spiritualità che cangia per sfumature e per toni, ma in potenza rimane sempre la stessa. Anche la omogeneità dei soggetti, quasi tutti per non dir tutti castigati e religiosi, aiuta il critico a ricostruire le linee sparse d'un'arte che ha un unico fine e mezzi che variano presso che insensibilmente tra di se stesso e sempre disposto al lavoro con la stessa immutabile serenità, sembra fatto per rasserenare gli spiriti turbolenti e ricondurre le anime appassionate e angosciate nel quieto asilo d'una bellezza eterea, che mormora più che non canti, ed è materiata di sogno anzichè di carne. Il nostro biografo lo afferma a ragione di cristallo, che vogliamo

rileggere insieme. Non vi è, nell'indole sua nè nei casi della sua esistenza, nulla che riveli un contrasto o un dolore. Tutto scorre limpido e lento come un fiumicello in una pianura fiorita, all'ombra

FRANCIA. SCUDO CONSERVATO IN CASA RODRIGUEZ A BOLOGNA. (Fot. Poppi).

dei pioppi e dei salci. Fuori della sua arte, o meglio delle sue arti, egli non vede nulla e non si cura di nulla. Ha moglie, genera più di un figlio; ma la passione non traspira mai dalle sue opere. L'aria dolorosa e tragica di certe sue figure è quasi una eccezione, chè egli non era fatto per figurare il tragico e il doloroso. Egli all'incontro è eccellente dove occorre significare una gioia contenuta e queta, sicura di sè e del proprio obbietto: un eroismo placido che ignora se stesso: una fede che non ha voli, ma non conosce nè pure il dubbio: una tenerezza che non giunge all'esultanza, ma non scende quasi mai a farsi triste. Qualche volta, a forza di tranquillità, egli giunge fino all'espressione dell'eroico, come nel San Procolo della Madonna del Gioiello. Ma questo eroismo è quasi inconsapevole di se stesso. Il suo eroe è di quelli che compiono una grande gesta e credono di aver compiuta la cosa più naturale del mondo ».

* * *

Come parecchi artisti del suo tempo, il Raibolini cominciò con le arti minori, per assurgere man mano alla pittura e non abbandonarla più. Nel 1482 egli fu matricolato nell'arte degli orefici, e l'anno seguente ne divenne massaro. Fu rieletto più volte in quella carica, e nel 1514 fu nominato massaro delle quattro Arti, cioè a dire capo degli artisti della città natale. Scultore ed orafo, niellatore e ideatore di conii squisiti per monete e medaglie, un poeta bolognese del suo tempo, Angiol Michele Salimbeni, lo proclama superiore a Tommaso Finiguerra, e lo stesso Vasari afferma che certe sue medaglie « stettono a paragone di quelle di Caradosso ».

Francesco Raibolini lavorò molto per la famiglia dei Bentivoglio, specie di monete; e a rimirarle ci vien subito fatto di notare quel sottile senso d'idealizzazione e quel trasporto verso l'eclettismo, che son poi le note peculiari di tutto il Rinascimento italiano. Scudi e barde e groppiere egli dovette dipingere in gran numero; non se ne ha che qualche memoria, e lo scudo bentivolesco che adesso si conserva in casa Rodriguez a Bologna. Poco di lui incisore ci rimane. Qualche niello ha una signorilità di stile e una finitezza d'ornati davvero mirabili.

Opportunamente il Lipparini si sofferma a descrivere alcuni disegni che ci mostrano un Francia quasi sconosciuto, nei quale i nudi femminili hanno la grazia turgida di frutti pagani. Nel « Giudizio di Paride » c'è una scienza così agevole e perfetta del modo di trattare il nudo delle donne, che non possiamo a meno di domandarci perchè il pittore ci ha dato soltanto dei quadri devoti e dei soggetti chiesastici. Ma Bologna, città severa di giureconsulti e di dotti, non lo spronò certo ad esecuzioni nelle quali la gioia lussuriosa della carne vincesse le pure nostalgie dell'anima. Sebbene sul bel San

Petronio fiorisse sin dal primo Quattrocento il capolavoro di Jacopo della Quercia; il mecenate Giovanni II Bentivoglio, contemporaneo ed amico del Francia, aveva gusti ben diversi da quelli di Lorenzo il Magnifico e di Agostino Ghigi, e un concetto più castigato della bellezza, più augusto dei fini dell'arte.

Tuttavia anche Bologna, insensibile per tanto tempo ai soffi più alti dell'anima, ebbe il suo Rinascimento, di cui è per l'appunto incontrastato signore il Raibolini. Il quale lavorò dapprima nei modi del ferrarese Cossa, senza raggiungere di questo la possente realtà e il fare violento. A questa osservazione fa riscontro la « Vergine con S. Petronio e S. Giovanni » della Pinacoteca bolognese, il più antico quadro del Francia che ci sia rimasto, nel quale i panni e le pieghe del manto di San Giovanni serbano segni sensibili della maniera del Cossa.

Tra il 1482 e il 1490 vanno considerati alcuni quadretti di santi, il « San Francesco della Galleria Frizzoni a Milano, il « Santo Stefano » e il « Sant'Antonio » della Galleria Borghese a Roma, figure attonite e preganti, lievemente dolorose, ma d'un tenue spasimo interiore, che si svilupperà poi e diverrà vitale nel viso di « San Sebastiano ». Vediamo apparire per le prime volte il paesaggio raibboliniano, con la valle breve del Reno e le rupi del Sasso e del Monte Adone, « la solita montagna a picco a cui il Raibolini restò fedele sino alla morte, come ad una immutabile amante nascosta nel sasso », col cielo quasi sempre sfogato, cosparso di cirri disposti su linee diritte e simmetriche.

Alla « Madonna col Figlio in trono e Santi », detta pala Scappi, e che si trova nella Pinacoteca di Bologna, va riportato il primo influsso del Costa, il quale era già presso i Bentivoglio e produceva opere che attiravano la comune ammirazione. Ed ecco incominciare un periodo della vita del Francia che il Lipparini chiama bolognese, poichè fu il meno perturbato da influssi d'artisti d'altre scuole, e che va dal 1494 al 1500. Nei quali anni il nostro compose certamente i suoi quadri più originali, a cominciar dalla « Madonna del Gioiello », che è la sua migliore, figura esile e viva di adolescente, che regge appena tra le mani dalle dita affusolate il corpo del divino Fanciullo. Ai piedi della Vergine è un angelo pieno di grazia, che canta accompagnandosi col liuto, ed è così preso dai suoni che fino il pollice dei piccoli piedi è divaricato dalla tensione musicale. Le figure dei santi intorno sono umane e soavi, se si toglie il S. Procolo che ha il volto maschio e guerresco improntato d'una dolorosa fierezza. Sul capo della Madonna pende una bella ametista con smalti rossi a contorno d'oro, la quale ci parla della professione cara al Francia, quella d'orefice, professione che egli non rinnegò mai, anzi amò ricordarla in fondo ai suoi quadri: FRANCIA AURIFEX, FRANCIA AURIFABER.

F. FRANCIA - GIUDIZIO DI PARIDE — VIENNA, ALBERTINA
(Da fotoinc. Gerbach e Schenk, Vienna).

Ma oltre al gioiello, ci parlano della minuziosa cura del Raibolini la grossa catena d'oro sul petto del donatore, gli ornamenti del liuto, la dalmatica ricamata, la mitria con rubini e smeraldi, e fino i fermagli del libro. Una quantità anche maggiore di minuti particolari d'oreficeria grava la splendida

pala della « Sacra conversazione », che si ammira tuttora nella Cappella Bentivoglio di San Giacomo Maggiore a Bologna: fregi, ornamentazioni, mezze figure, scenette bibliche si arrampicano fino ai capitelli e ai pennacchi.

Il colorista ha oramai raggiunto tutta la sua gamma, e la scorre con libertà, la muta con originalità, toccando gli arancioni violenti, i rossi cupi, i turchini intensi. Ma poi man mano, come l'orafo carico di perle e di fregi ha ceduto il posto al pennellatore soltanto, le tonalità accese e brune si riposano in una chiarezza quasi trasparente, che lascia meglio ammirare i puri contorni del disegno.

F. FRANCIA - PACE DELLA RESURREZIONE — BOLOGNA, PINACOTECA.

A proposito della bellezza androgina che il Lipparini commenta sul San Sebastiano che s'incontra più volte nelle composizioni del Francia, mi piace osservare la femminilità castigata di quel San Floriano, che sembra una fanciulla imprigionata nell'armatura d'acciaio. E tutte in genere le figure di santi del Raibolini hanno alcun che di aggraziato e di femminile, come se il pittore abbia voluto compensar così la mancanza di donne ne' suoi quadri.

F. FRANCIA: LA MADONNA DEL GIOIELLO — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

* * *

Nel 1490 Pietro Perugino è a Bologna, e sorveglia il collocamento della sua « Vergine in gloria con quattro Santi ». Non è la prima volta ch'egli si reca nella città d'Irnerio, e del resto non ci nuoce, che si vede nella disposizione dei personaggi più che nell'atteggiamento di ciascuno di essi. Ma la pala che non lascia dubbi sul potere che esercitò il Perugino su l'animo del nostro è l' « Adorazione della Vergine », la quale fu dipinta per la chiesa

F. FRANCIA: SACRA CONVERSAZIONE, NELLA CAPPELLA BENTIVOGLIO.
BOLOGNA, CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE. (Fot. Alinari).

fev esser stato bisogno della sua presenza perchè il Francia conoscesse alcune pitture famose di lui e ne ricavasse, nel suo illuminato eclettismo, qualche segno evidente. Nell' « Annunciazione » dipinta dal Raibolini intorno al 1500, che ora trovasi nella Pinacoteca di Bologna, è chiaro l'influsso del Vandi Santa Cecilia a Modena, ed ora è conservata nel Museo di Berlino. Qui la Madonna sta in alto, entro una mandorla luminosa popolata di sei teste di cherubini, e poggiata su le nubi, veste l'abito monacale; in basso son distribuiti sei santi, assorti e adoranti, di fattura larga e vivace.

T. FRANCIA: MADONNA — LONDRA, COLLEZIONE MONI

L. FRANCIA: LA MADONNA DELLE ROSE — MONACO, PINACOTECA.

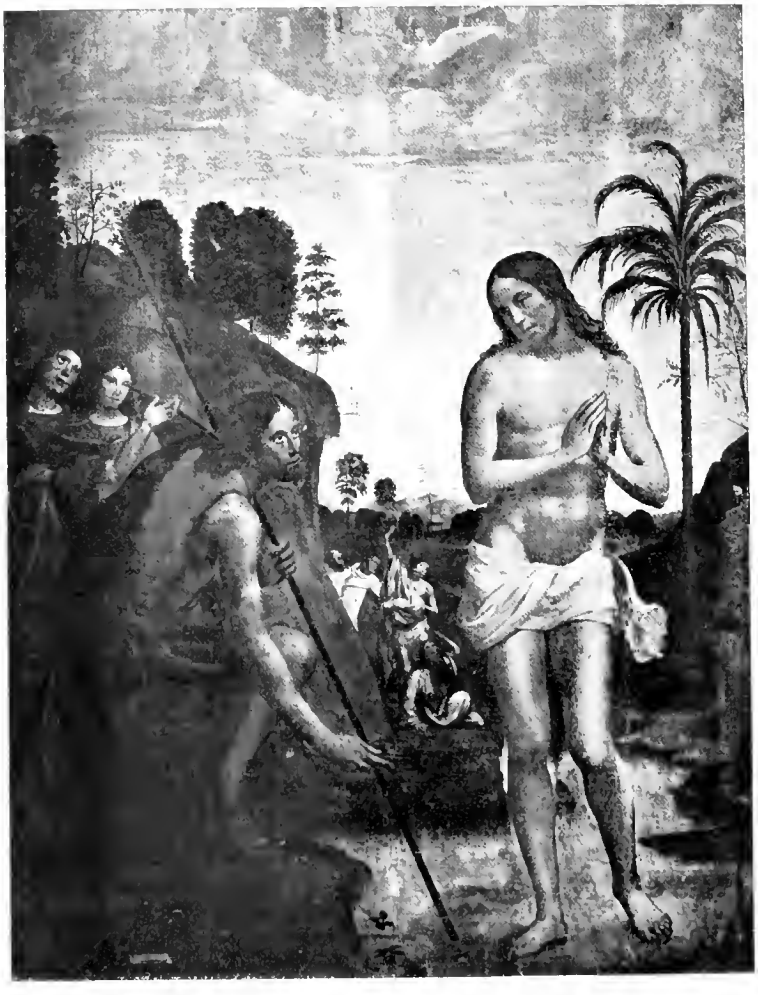
(Fot. Brockmann).

L. FRANCIA: RITRATTO DI EVANGELISTA SCAPPI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Fot. Alinari.

Il Perugino, celebre allora in tutta Italia e caro ai Bolognesi, dovette piacere anche all'indole dolce e meditativa del Francia, il quale potè per qualche anno dividerne gli ideali, senza asservirsi ad essi, ammirato un genere d'arte che molti rimproverano ancora al Francia di aver trascurato.

Oggi di lui ci rimangono tre soli affreschi, ai quali però Giuseppe Lipparini vorrebbe aggiungere



F. FRANCIA: BATTESIMO DI CRISTO — HAMPTON COURT. (Fot. Hanfstang).

e conservando sempre la propria limpidissima personalità.

Le pitture a fresco che il Raibolini compose per Giovanni Bentivoglio scomparvero pur troppo con quelle del Costa e con tutto il palazzo, quando questo fu arso e distrutto a furia di popolo; ed è peccato, perchè avremmo altrimenti conosciuto e un quarto, che egli ha osservato nella chiesa della Misericordia a Bologna, rappresentante Sant'Agostino in trono con quattro monaci inginocchiati, e nel quale egli ravvisa tracce e richiami delle pale Felicini, Bentivoglio e Manzuoli.

Un'aria raffaellesca può notarsi in talune opere del Francia, ma anche questi lasciò qualche sua

traccia nell'Urbinate (basti osservare la « Madonna con Bambino e Santi » del Museo di Berlino). Non mi dilungherò sui rapporti amichevoli che corsero certamente tra il Sanzio e il Raibolini, dei quali dà prova una lettera famosa.

Nella « Madonna e Santi » della Pinacoteca di Parma, che la tradizione vuole sia stata l'ultima del Francia, ritorna l'originalità del pittore. « Noi troviamo qui di nuovo, scrive il Lipparini, il Francia della Madonna Felicini e della pala dei Bentivoglio; e per quanto non sia il caso di cercare a lungo se quest'ultima opera sia più bella delle altre, noi possiamo nondimeno dire che in essa è nell'insieme una spiritualità anche maggiore. Non vi è da notare neppure qui nessuna asperità e nessuna disuguaglianza. Vi è nei tipi tutti una nobiltà che riempie di dolcezza e insieme di venerazione. Senza dubbio noi torniamo indietro di quindici anni e più; ma sarebbe ingiusto lagnarcene. In questo genere di quadri ove regna sovrana la vita dello spirito, il Francia mostra la sua eccellenza. I suoi personaggi sono come immersi in un dolce sogno, e invitano a sognare. Aggiungete che quindici anni di esperienza hanno dato al colorito una leggerezza che non toglie ricchezza: che non è più bella della opulenza di un tempo, ma che insomma è diversa ».

Tra le varie « Deposizioni » raiboliniane, merita un'attenzione speciale quella della National Gallery, opera stupenda per composizione e per sentimento, nella quale il nostro pittore raggiunge la maggiore profondità: le figure son perfette, l'espressione dei visi paradisiaca, e il Gesù disteso che occupa quasi tutto il dipinto spira uno struggimento acutissimo, più etereo che mortale.

Quanto poi ci sarebbe da dire su le Madonne del Francia, le quali dalla timida grazia di bambinette ascendono sino a una coscienza dolorosa della maternità, conservando sempre quel misto di candore e di venustà che ce le rende care!

Anche quale ritrattista merita d'essere studiato il pittore bolognese; e basterà citar qui il « Ritratto di Evangelista Scappi » nella Galleria degli Uffizi, che testimonia ancora una volta quella già detta ricerca d'un « idealismo temperato, che abbellisce il soggetto, ma non esclude la somiglianza ».

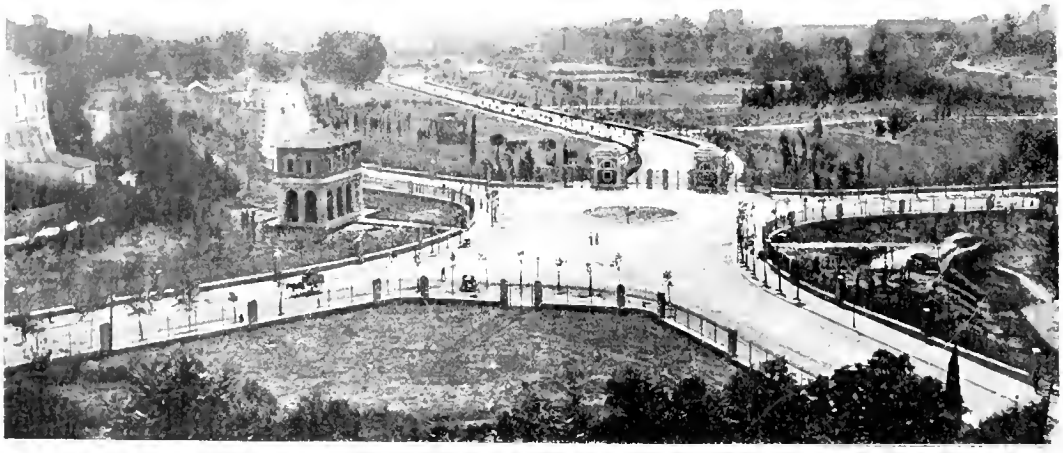
Il Lipparini ha compiuto, come dicemmo in principio, un'opera d'amore e di giustizia verso il Raibolini, collocandolo nel posto che gli spetta tra il misticismo del Vannucci e l'idealismo del Sanzio.

Io lo chiamai, cominciando a scrivere, pittore quattrocentesco; di lui può dirsi che, vissuto sul termine del Quattrocento, di questa epoca conservò la minuta cura dei particolari, l'amor della campagna fin negli umili fili d'erba e nelle corolle dei fiori, la finitezza e la simmetria, la compostezza e la religiosità, pur sentendosi fluire nelle vene il sangue degli umanisti, caldo di pagano sole. Ma seppe temperarlo e frenarlo alle sue dolci visioni.

Tra le due montagne del Perugino e dell'Urbinate mi piace figurarlo come un cerulo lago, nel quale l'una e l'altra si specchiano senza alterarne la limpidezza e la placidità.

FRANCESCO SAPORI.

F. FRANCIA: ADORAZIONE DEI MAGI — DRESDA, GALLERIA.



PANORAMA DELL'OPERA GRANDIOSA DALLO SPERONE DEL TEMPIO DELLA « MAGNA MATER » SUL PALATINO
(A sinistra è la casetta del Vignola ricostruita).

LA PASSEGGIATA ARCHEOLOGICA DI ROMA.

SULLA VIA DELLE VESTIGIA INGHIRLANDATE.

Venne la Magna Madre
su la nave alla foce del fiumi
biondo; e nel limo ristette,
immota, incrollabile come
una rupe.

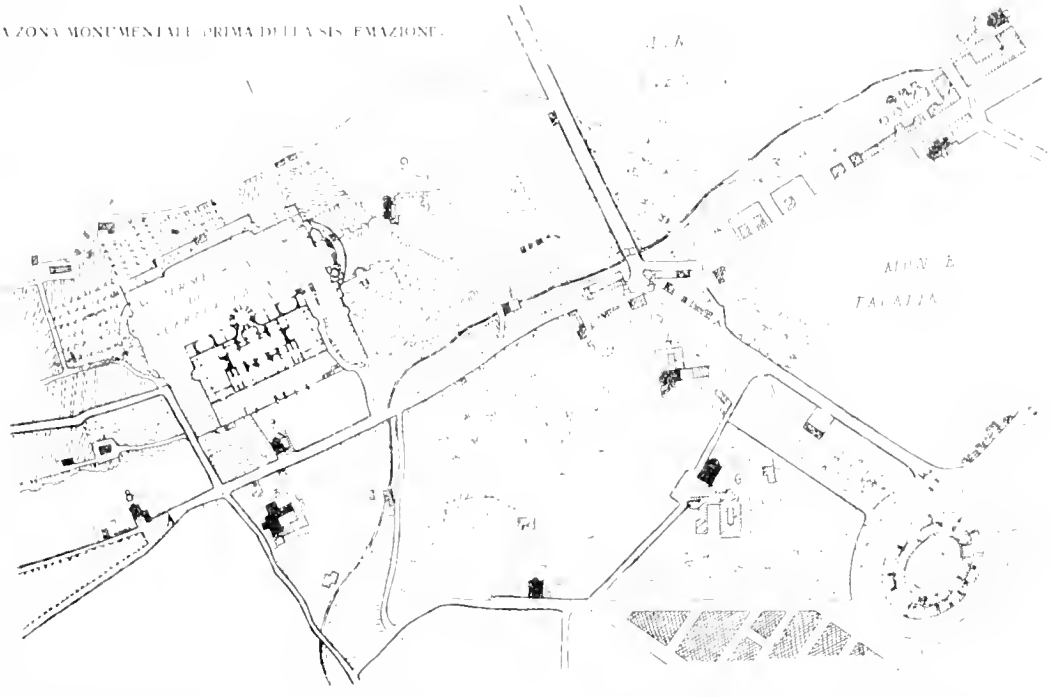
CONDOTTA da una mano pura?... Ed incontro al venerando simulacro per cui era valso il canto della Sybilla, mossero in turba i cavalieri, il Senato, la plebe, le Vergini custodi del fuoco santo. Gli uomini gagliardi legarono una fune alla prora alta e traendo un urlo concorde fecero gran forza di braccia per trascinare la nave nel Tevere. Ma la Magna Madre sedeva incrollabile sulla tolda, cinto il crine della corona murale, prone le mani sulle ginocchia statuarie. Alla forza dei vigorosi uomini s'aggiunse quella di tutta la plebe e invano: s'aggiunse quella di tutti i cavalieri romani, e invano ancora, chè la carena dipinta stava fitta nel vado grommoso e nulla valea contro al prodigio che la rendeva simigliante alla cima granitica d'una montagna.

Allora, mentre la folla immensa taceva, percossa dallo stupore e dal sol settembrino, Claudia Quinta vestale si avanzò verso l'immobile ventura, e legato il suo cinto più bianco della neve al canapo formidabile, con un lieve sforzo condusse il naviglio nel fiume. Stupirono le circostanti colline incoronate di templi e di lauri; un tremendo clamore proruppe dai petti anelanti; tutte le fronti si chinarono con divozione. Risalita la correntia gorgogliante la nave s'avviò verso l'Arce santissima del Campidoglio: e nel vespero il simulacro immane entrò trionfante da Porta Capena.

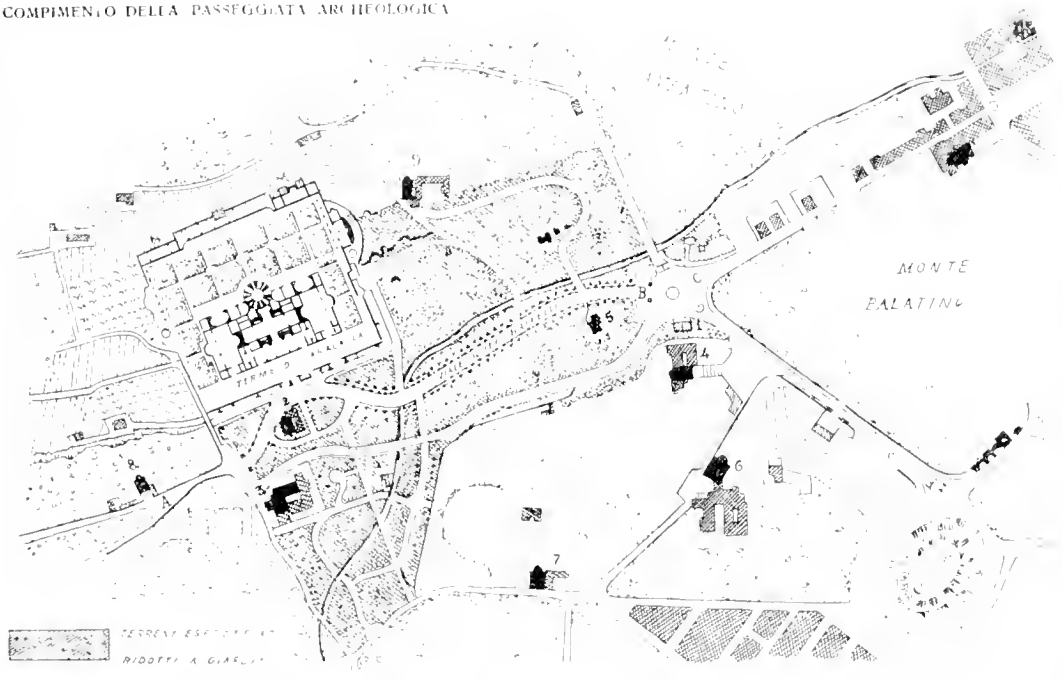
Così il canto delle Origini e quello dei Poeti. La leggenda ha le sue mani sulle tre corde d'una lira favolosa: ed ogni corda è tesa tra il cielo e la terra ed ha per arco al gioco della musica,

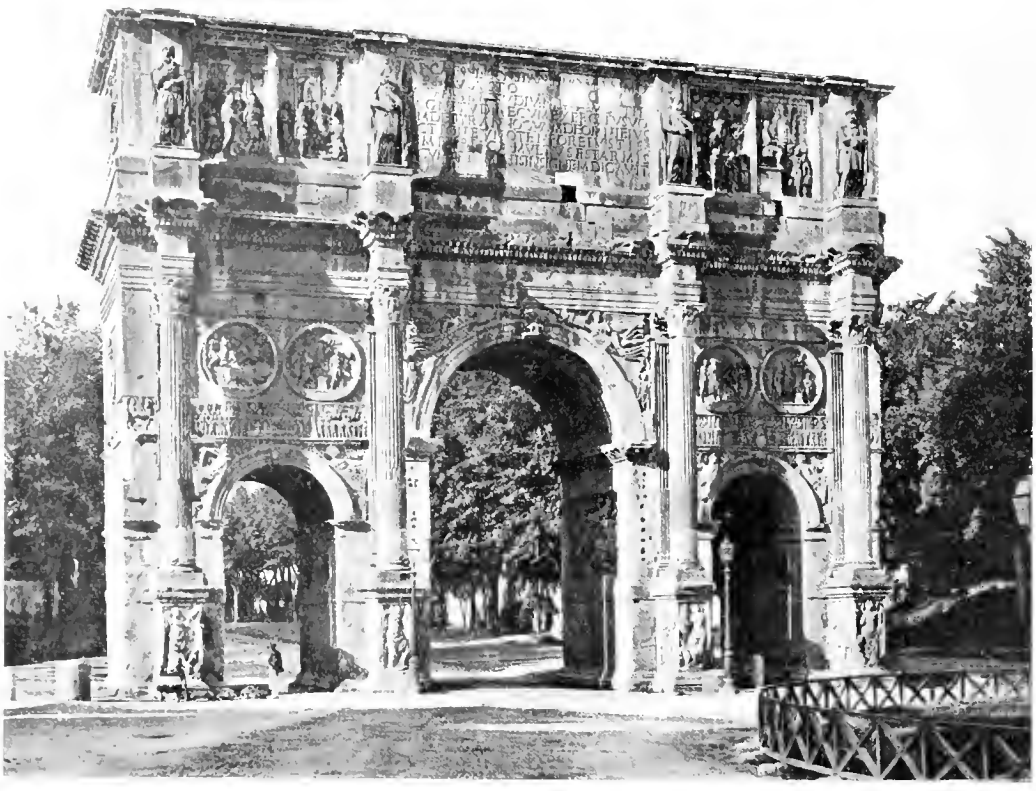
INGRESSO PRINCIPALE ALLA PASSEGGIATA,
CON VISTA DELLE TERME E DI S. NEREO.

LA ZONA MONUMENTALE PRIMA DELLA SISTEMAZIONE



LA ZONA MONUMENTALE DOPO LA SISTEMAZIONE ED
IL COMPIMENTO DELLA PASSEGGIATA ARCHEOLOGICA





L'ARCO GLORIOSO DI COSTANTINO.
(La Passeggiata Archeologica comincia dal suo varco).

l'arco degli orizzonti. Sale il canto, sale la melodia: e il canto e la melodia si spandono. Umane creature stanno intorno ed ascoltano: antiche selve stormiscono, romba la profondità dei mari, le bocche dei fiumi levano parole alate. E gli Eroi e le Vergini non dormono più entro sepolcri di pietra: ma vanno per le vie della Terra rinnovando il destino delle stirpi. Fonti nuove sgorgano alla nostra sete: fonti piene di freschezza e di vita: abbeveriamo le aride labbra a queste sorgive, e che le travagliate cure dei giorni che volgono ci sieno lontane!

Andare nei tempi remoti, è per le anime sognanti una realtà senza negazione. E molte sono le strade che conducono verso il dolce paese abitato dalle memorie, ove vi sosta entro dimore piene d'una pia luce. Ospiti, sulle vecchie soglie, accolgono il nostro passo la Pace, e l'Oblio. Nè il camminare su tali vie porta con sè la fatica. Il riposo è nel costume dell'ora vesperale che inghirlanda dell'ultima porpora i fastigi terreni e il mutevole volto delle nubi; ma il piede non dolora ed il cuore non vorrebbe dormire. Meglio è, di fuori, scrutare il numero delle stelle e riconoscer le forme celesti.

Avete mai visto una notte sull'Agro? V'è mai accaduto d'esser colti dalla tenebra sull'Appia taciturna, vagando sulle innumerevoli orme dei secoli? Nella Villa Antoniniana che fiancheggia il sepolcro ove Sesto Pompeo seppellì tutti i suoi figli, piangendo in esametri incisi nel travertino il suo acerbo dolore, la notte è come velo fantastico attraverso il quale nasce la resurrezione delle cose. Un sarcofago con la croce s'alza accanto al triclinio pagano, la colomba e il ramo d'olivo sono scolpiti sul cippo che sormonta lo Stadio: e le vestigia non hanno più i segni della devastazione, ma s'alzano intatte innanzi ai nostri occhi fatti sereni. E' nella notte come una grande fede. Il sogno è come la realtà: tutto appare possibile e tutto avviene. Il miracolo di Claudia Quinta si rinnovella ad ogni istante: l'anima fatta vergine ha in sè la forza vittoriosa: il cinto che regge i suoi lombi trascina simulacri enormi verso il trionfo del Campidoglio. Incoronata la nostra fronte di mirto, mentre il nuovo settembre acquista il valore

di un anniversario glorioso, entriamo ancora una volta da Porta Capena! Il simulacro di Roma immortale è innanzi a noi, nell'eterno trionfo che lo conduce sulla via Sacra, e i senatori son mille, e i cavalieri son mille, e le vestali son mille, e la plebe è innumerevole intorno, e i lauri frondeggiano enormi, e sul Tempio di Giove sta il nido delle aquile, e il trono azzurro del sole!

* * *

Nella mente degli uomini geniali si formano talora concepimenti pieni d'armonia e di significazione. E tali concepimenti appaiono sempre completi e perfetti quando l'esecuzione li veste di una realtà visibile e li fa diventare motivi di godimenti elevati pei nostri occhi e pel nostro spirito. Così per Guido Baccelli e per noi l'idea della Passeggiata Archeologica ora compiuta e pronta alla sua inaugurazione.

Risalire alle origini dell'opera grandiosa di cui m'accingo a parlare, sarebbe inutil cosa: tanto di essa, in ogni guisa, s'è discusso durante gli anni della sua formazione. Inutil cosa anche sarebbe rammentare il carattere di romanità che si raffigura nel suo assieme: romanità che veste il Baccelli come una toga consolare, e che impronta ogni suo atto volto al bene cittadino ed alla bellezza dell'Urbe. La sistemazione della zona archeologica compresa tra lo sperone del Palatino, l'Aventino piccolo e la cerchia turrita delle mura da cui l'Appia si lancia nella Campagna taciturna, era una grave necessità da risolversi. Ed è stata risoluta in maniera degna delle nostre più belle tradizioni e di quel passato che vi aleggia sopra ammonitore e vegliante. Rallegriamoci dunque del fatto avvenuto, e non dimentichiamo di porre il nostro pensiero sopra futuri problemi, anch'essi gravi ed anch'essi grandiosi: nati come sono sopra un suolo di dominio universale e segnato dalle più grandi glorie che la bocca del Tempo racconti.

Dall'Arco di Costantino figurato di battaglie e di prede, la Passeggiata Archeologica ha principio. I declivi seminati di ruderi, l'Antiquarium irto di colonne e pieno d'ombre e di fiori cominciano ad esser chiusi da una cintura di cancelli e di pilastri, uniformi per ogni dove, fino a San Sisto e a San Cesario, oltre la massa delle Terme di Caracalla, ove l'Appia e la Latina si biforcano movendo verso la loro meta lontana.

Tra San Gregorio, la via Aventino, e quella dei Cerchi, una strana piazza s'allarga ora e uno degli ingressi della Passeggiata vi poggia la sua costruzione un po' massiccia ed un po' funeraria. Un fianco del Circo Massimo s'incurva sulla Piazza: la valle Murcia profanata dalle tombe e dalle officine vi sbocca, il Tempio della Magna Mater vi affaccia la sua schiena immane, e in un angolo, forse sul giardino della *Domus Anicionum*, la casetta del Vignola apre gli archi del suo portico sereno, e sorride tra i cipressetti giovani e gli oleandri tutti fioriti sul verde.

Mai dibattito di pedanti è apparso più vano di quello che fu levato intorno alla ricostruzione del gioiello vignolesco. E chi rammenta le voci delle gazzette e degli eruditi alzate ad impedire quella che si chiamava una profanazione, non può fare a meno di sorridere oggi di compatimento.

La casetta del Vignola si trovava all'incrocio della viottola che conduce a Santa Balbina con l'acque del rio Marrana, molto accosto alla Casa dei Parti e alle Terme. Era mezzo dirula, sbocconcellata, i suoi archi erano ciechi, il suo tetto cadeva, e nessuno badava più alla sua esistenza. Quando furono studiati i piani della Passeggiata per lasciare alla Zona il solo carattere Romano, si annunziò la demolizione della casetta e la sua ricostruzione più lunge. Non si fosse mai fatto!...

LE DEMOLIZIONI INNANZI LA CIRCO MASSIMO PER LO SPOSTAMENTO DI VIA SAN SEBASTIANO.

Parve che il cielo dovesse cadere: e se si fosse progettato d'imbiancare la Cappella Sistina lo strepito non sarebbe stato tanto grande e vario. Fortunatamente coloro che erano proposti all'opera grandiosa non tennero conto di esso: ed ora la casetta del Vignola è risorta, completa in tutti i suoi particolari, agile, snella, serena: ed i suoi portici sono pieni di sole e di luce, e le sue finestre quadrate affacciano verso il grande cielo. Ed essa, naturalmente, non ha meno dell'altra che la ruina e l'abbandono: poichè ogni sua parte è stata innalzata con lo stesso materiale di mattoni grande in questo punto: la vecchia chiesa, memore della fede di Onorio, pare che pianga sulla sua bellezza distrutta: il bivio apre il suo dubbio eterno che prelude alla santità delle vie sepolcrali, fiancheggiate di cimiteri e di tombe. Nereggiano i cipressi di S. Cesario più lunge: rare sono le voci: ogni viatore che passa reca un desiderio ed un sogno nel cuore. Alte, verso il cielo, si levano le torri campanarie non più sonore di squille: e le passere irrequiete cinguettano tra i cavi bronzi istoriati di croci e di simboli cristiani, o tessono il loro volo tra un fastigio e l'altro, sulle invisibili strade dell'aria.

PANORAMA DEL COLOSSEO E DEL « MONS COELIUS ».

e di pietre che costituiva la sorella abbattuta, e non v'è di nuovo nella sua compagine che la severa grazia di cui è tutta vestita.

Come la Via di S. Sebastiano è stata trasformata in Viale Guido Baccelli, l'antico cammino che costeggiava le Terme fino all'incontro delle primitive chiese cristiane chiamate col nome dei martiri pallidi, è stato spostato con una curva serrata verso la scarpata dei Castra Peregrina, e parte appunto dalla casetta vignolesca.

La nuova strada ha un pendio un po' ripido fino all'asse delle Mura di Servio Tullio, costeggia il parco ombroso di Villa Celimontana e, lasciando a destra i SS. Nereo e Achilleo, sbocca accanto a S. Sisto di fronte agli Orti Asiniani ed alla linea ferrigna dell'Acquedotto Antoniniano. Il silenzio è

* * *

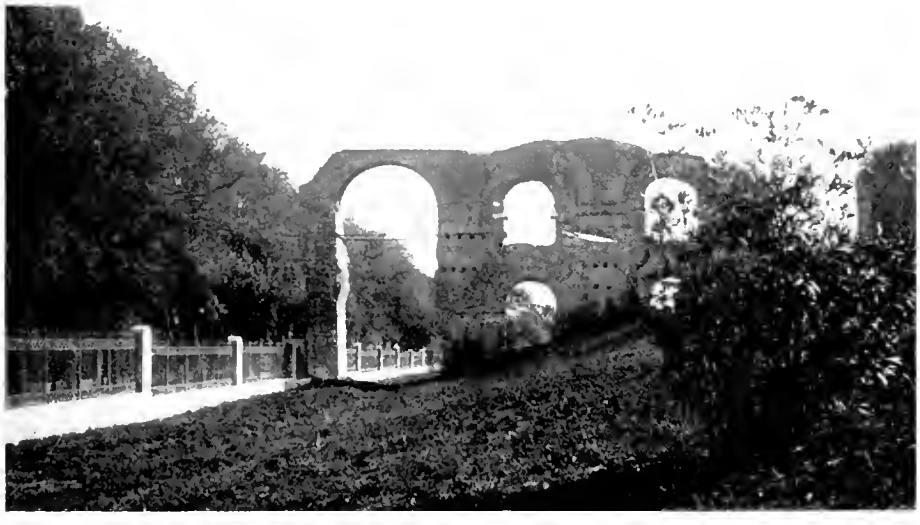
In così grande lontananza di vita, e tra tanto trascorrere di silenzio l'accesso principale alla Passeggiata Archeologica s'affaccia. Costruito sullo stesso stile e sulla stessa misura dell'altro che ha di contro il Palatino, pure dall'altro quasi differisce per la diversità delle circostanti cose, per la profonda e religiosa pace da cui è avvolto, così fuori dal tumulto che talora irrompe da Via dei Cerchi sulle teorie dei carriaggi traballanti condotti da violenti uomini che hanno intorno ai fianchi una rossa fascia e nelle vene il sangue orgoglioso della plebe romana.

Varcato l'alto ferreo cancello, il grande viale che prende il nome dal suo ideatore s'allarga in-

nanzi al nostro passo: ma la sua imponenza non è ancor manifesta, e ancora si cela più lunge. Solo ci sono innanzi il fianco arduo delle Terme di Caracalla e l'interezza raccolta dei SS. Nereo e Achilleo, chiusa tra fronde di platani e fiamme di cipressi. Intorno un verde tenero di prati si stende, e qua e là oleandri bianchi e purpurei inghirlandano le rovine, e lauri giovanetti preparano le loro innumerevoli corone.

La chiesa dei SS. Nereo e Achilleo dava prima sulla Via di S. Sebastiano: ed ora dell'antica via non restano che i selci martellati stretti intorno alla colonna di granito. Costruito nel VI secolo, il venerando *titolo* che rammentava la fuga da l'edificio imperiale. L'ingresso così trasformato è assai più caratteristico dell'antico, e la gentilezza floreale è come un motivo ripetuto di grazia, nella solennità musicale che si esprime dalle vestigia.

Nell'interno delle Terme nulla di nuovo e accaduto, che possa trovar memoria nel nostro studio. Le vôlte gigantesche sono sempre al loro posto i pavimenti spogli di musaici si stendono sonori sotto i nostri passi: chiudendo gli occhi, si possono sempre sognare tra gli scomparsi marmi del salone centrale l'*Ercole* prodigioso ed il formidabile gruppo del *Toro*: si può sempre sognare, sonante di chiare acque salienti, la grande vasca di porfido rosso, in cui Caracalla bagnò la feroce



RUDERO DELL'ACQUEDOTTO ANTONINIANO.
(Innanzi agli archi fiorisce un oleandro e si vede la linea severa dei grandi alberi).

Roma di S. Pietro piagato dai ferri della prigione dura, raccolse nel 757 i corpi dei santi titolari a cui la volontà dei pontefici impose lunghe peregrinazioni: ed ancor oggi serba le reliquie sante che il cardinal Baronio ricondusse insieme al corpo di Domitilla nell'arca chiusa tra le colonne di marmo africano, e sormontata dal grande musaico absidale in cui il Cristo trionfa nella sua veste bianca ornata di fascie di porpora e d'oro. E le Terme sono al suo cospetto, con le loro ciclopiche mura, con le loro fenditure enormi, tutte piene di azzurro e di sole.

Si sale al Bagno degli Antonini per una scala di legno che taglia la sostruzione dell'antico portico, elevato sul viale come un saldo bastione. E giunti sul ripiano si attraversa un giardinetto in fiore che pone la sua gaiezza a contrasto dell'austerità saggia della incombente possa muraria del-

mollezza delle sue membra, al cospetto dei cavalieri e dei senatori, urlando al di fuori il popolo gioioso e bestiale.

Ma nel tratto di terra un tempo selvaggio ed irto di cespugli in cui nidificavano i serpentelli insidiosi, aperto oltre la linea perimetrale che è segnata dalle due poderose *mete*, dedicate a Venere ed a Giove, tra la *sala dei filosofi* e la scarpata che volge verso gli Orti Asiniani e Porta Ardeatina, molto s'è compiuto che vale il ricordo e la discussione, se il ricordo e la discussione son dovuti alle imprese significative e feconde di resultati.

Gli scavi della platea situata dietro alle Terme sono stati diretti dal Lanciani. L'uomo che seppe organizzare la Mostra Archeologica poteva assumersi con secura anima la non facile impresa delle esplorazioni che ancora volgono: ma nei piani del Lanciani e nelle sue intuizioni si riscontrano dei

difetti non lievi che sebbene a malincuore si debbono notare, restando intatto nel nostro pensiero il rispetto che tutti offrono all'uomo insigne ed allo studioso geniale.

Con una stupefacente concezione razionale che leva il suo insegnamento ai nostri tempi, troppo vanagloriosi di un progresso che talune volte s'è già affermato nei più lontani secoli, gli architetti delle Terme aveano costruito dietro il Calidario ricurvo uno Stadio. E l'area della Palestra avea di contro sul più lungo lato la tribuna per gli spettatori fiancheggiata da due biblioteche, la greca e la latina: mentre intorno intorno girava un marciapiedi scoperto, poco rilevato dal suolo, che ser-

TIPO DELLA CANCELLATA DA CUI LA PASSEGGIATA È RECINTA-

viva pel passeggio all'aria aperta. Così, dopo il bagno ristoratore, il corpo trovava l'igiene degli esercizi ginnici e della corsa veloce, e lo spirito quella dello studio e della meditazione.

Ora il Lanciani, che dello Stadio ha ritrovato il piano ed i limiti, ha voluto due cose che a noi sembrano inopportune ed errate: la trasformazione dello Stadio in *Hortus romanus:* la delimitazione del marciapiedi con pilastri di nuova costruzione, pilastri bassi che si seguono a brevi intervalli e che sono destinati a sorreggere degli enormi vasi di creta, di forma tutt'altro che eletta, e di gusto più che mai deplorevole.

E ciò su quale motivo?... Perchè non lasciare allo Stadio il suo libero spazio baltuto, che avrebbe così suggestivamente permessa l'evocazione di agili corpi lottanti sotto l'azzurro?... E infine si tratta di una Palestra o di un giardino? E cosa significano i pilastri già rammentati e qual'è il valore rappresentativo dei vasi infinitamente plebei? La visione della tribuna e delle due biblioteche austere ed ignude, è definitivamente turbata dalla trasformazione che il Lanciani ha compiuto. E tutt'al più la zona del verde si poteva limitare alle masse geometriche delle *mete*, e tutto intorno al corpo centrale delle Terme.

Io spero che alla nostra voce, altre se ne aggiungano di maggiore autorità che inducano il Lanciani a tornare sul già fatto, ed a cancellare l'errore commesso. Il debito di riconoscenza che a lui dobbiamo non deve essere turbato da nessuna nube. E l'identificazione di una delle biblioteche è cosa da non dimenticarsi mai.

Quando tutti potranno porre liberamente il piede fra le vestigia ancora chiuse da una barriera salda, infinito sarà il godimento degli spiriti pensosi innanzi alle rovine dell'edificio sacro alla cultura ed al profondo silenzio. E si vedranno i vani rettangolari ove gli scaffali poggiavano: e appariranno i pilastri che sorreggevano le colonnine divisorie: e le brevi scale che agli scaffali adducevano saranno innanzi agli occhi di tutti. Da Ennio a Vergilio, da Pacuvio a Plauto e a Terenzio, da Orazio a Giovenale e a Marziale, ombre enormi sorgeranno: e i filosofi e gli storici, e i Poeti di Roma volgeranno verso quelli della Grecia immortale, ridendo sulle vestigia sorelle il sole che uguale divide tra il Campidoglio e l'Acropoli il serto divino della sua gloria!

* * *

Sotto il piano della Palestra, come ovunque sotto la superficie che il corpo delle Terme e le due *mete* ricoprono, le esplorazioni compiute in questi ultimi tempi hanno condotto alla scoperta di sotterranei grandiosi, di una importanza veramente eccezionale e significativa per gli studiosi. E accanto alla curva poderosa del Calidario, tra le profonde trincee dei saggi che ancora si vanno compiendo, l'ingresso provvisorio di tali sotterranei allarga a fior di terra la sua bocca tenebrosa, circondata di cespugli riarsi e di frammenti marmorei finemente scolpiti.

Chi voglia porre il suo piede attraverso l'oscura soglia e volgere verso il recondito mistero, che alla soglia fa capo, può avere per guida i due uomini che sono preposti alla identificazione delle costruzioni cieche: Gaetano Ferri e Pietro Cardolini. Chi conosce costoro?... Ad eccezione di pochi studiosi e di coloro che vivono in quell'angolo silenzioso dell'Urbe che è racchiuso tra le pendici dell'Aventino e quelle del Palatino glorioso, nessuno. Eppure è alla loro tenace pazienza che si debbono lo sgombero e la sistemazione delle Terme sotterranee; è al loro fervido amore per le vestigia memorande e ad uno scrupoloso adempimento del dovere a cui sono chiamati, che tutti i rilievi e i piani del favoloso intrico di mura e di corridoi, sono dovuti.

Accompagnati dalla loro esperienza, si penetra nell'apertura movendo sotto la ricurva schiena di una prima galleria umida e silenziosa. Ed i compagni parlano volta a volta, e le loro parole son piene di un vivo entusiasmo che dà gioia ed hanno una forte virtù di rievocazione.

La galleria per cui si volge è parallela ad altre tre gallerie: e questo sistema di passaggi era stato costruito per il servizio interno: e specialmente pel trasporto del combustibile e delle biancherie. Tutto il fronte posteriore delle Terme è fiancheggiato dal fascio delle arterie petrose, che s'accompagnano lungo quattrocento metri, girando matematicamente intorno al mezzo cerchio che il Calidario protende sullo Stadio. Ma una sola di esse è posta tra le fondamenta formidabili dell'edificio ed è quella che poi si dirama ai corridoi numerosi ed intricati, volgenti ognuno verso le stanze mai toccate dal sole.

Questa galleria è l'ultima su cui si poggia il piede nella visita fugace. E per ora è anche la più significativa e la più importante di tutte.

A metà di essa, di fronte ad una fenditura che lascia passare una luce un po' sbiancata ed ineguale, le guide si arrestano con l'annunzio di una sorpresa. E la sorpresa è veramente gradevole e degna del più grande interesse.

Si tratta — stranissima cosa! — di un mulino: un mulino con le sue macine e le sue chiuse, coi suoi canali e le sue prese d'acqua scavate nella profondità delle mura.

LE TERME DI CARACALLA LIBERATE DAL MURO DI CINTA CHE LE NASCONDEVA.

— Un mulino nelle Terme? — vien fatto di domandare un po' stupiti. — Ed il Ferri, di solito, è quello che rassicura. — E' un mulino probabilmente del VI secolo — egli dice — e non appartiene all'Impero. Quando le Terme cominciarono a rovinare, regnando già il Cristianesimo e sorgendo intorno tra Porta Capena e la Latina, le chiese ignude, col nome dei primi martiri e dei primi santi, alcuni mugnai barbuti vollero trar profitto delle grandi acque che si perdevano tra le mura del fastoso bagno imperiale. Ed impiantarono la mola che oggi è stata dissepolta quasi intatta, con tutte le sue caratteristiche ed il suo aspetto primitivo.

LA CASETTA DEL VIGNOLA NELLA SUA ANTICA COLLOCAZIONE SOTTO LE TERME E NEL SUO PRIMITIVO ABBANDONO.

ASPETTO ATTUALE DELLE TERME.

Infatti la grande e ferigna stanza, sacra alle opere cereali, è rimasta qual'era: e solo mancano in essa il canto ed il rombo delle cascate, e sulla voce delle macine, quella degli uomini intenti alla fatica. Nella penombra da cui è pervasa il profilo dei congegni balza però con chiarezza inaudita. Le chiuse scavate nel tufo non hanno più le salde porte di abete: ma le scannellature tra cui le porte scorrevano, sono sempre lì uguali e profonde Ed uguali e profondi sono i solchi che le pale delle ruote giranti sotto l'impeto dell'acqua, hanno lasciato sulle pareti delle fosse da cui erano racchiuse.

In un angolo del mulino, presso l'ingresso capace, si nota una piccola macina di pietra, col suo foro circolare per il ferro dell'asse, che serba ancora sul giro massiccio uno strato denso e vivace di rosso laccato. I mugnai, dunque, non trituravano soltanto i grani delle vicine campagne: essi fabbricavano pure i colori elementari che servivano pei primi rozzi affreschi eseguiti nelle case del Signore. Chi sa che quel rosso laccato non abbia rappresentato, nell'umile figurazione di un artefice primitivo, il sangue vermiglio sgorgante dalle piaghe di qualche Cristo dagli occhi profondi, accesi sopra un pallido volto di asceta?... La vicinanza della chiesa dei SS. Nereo e Achilleo, sorta appunto nel VI secolo, mi fa pensare che forse la mia supposizione non è errata.

Dopo il mulino, la galleria procede ancora, uguale e profonda, per lungo tratto. Poi s'allarga in forma geometrica e gira intorno ad un ciclopico pilastro ottagono: la compagine salda che sosteneva, sotto il Tempio di Venere, il piedistallo e la statua della Dea. Alla luce maggiore che qui penetra dalle aperture si accompagna una maggiore identificazione di cose: e chiaramente appaiono i segni della meravigliosa perizia muraria dei Romani, di quella perizia che permetteva il concepimento e la esecuzione di costruzioni fatte per l'eternità. Le mura, nella chiarità più diffusa, appaiono di spessore inverosimile, i mattoni uniti formano blocchi che vincono in saldezza la pietra. E tutto questo è accompagnato da una minuziosa cura nel fabbricare, da un amore appassionato per il completo e per il finito che sbalordiscono.

Oltrepassata — ammirando — una delle grandi porte del sotterraneo, rinsaldata nei tagli da due paracarri di pietra, si raggiunge in breve spazio di tempo, e attraverso brevi corridoi, il Tempio di Mitra, la seconda mirabile sorpresa degli scavi recenti.

Il Mitreo delle Terme di Caracalla è molto più grande ed importante di quello scoperto in Ostia: esso costituisce quindi un esempio unico al mondo, e noi dobbiamo esser lieti di possedere tanto tesoro.

Tutti i segni della religione tenebrosa che gli schiavi asiatici esercitavano col permesso degli Imperatori e colla partecipazione di possenti patrizi e di cavalieri dal chiaro nome, sono raccolti sotto la vôlta che in parte è crollata, e lascia travedere, molto in alto, l'azzurro del cielo. Il pozzo rotondo per le offerte, la vasca quadrata che serviva al battesimo cruento e quella più vasta ove il neofita veniva deterso del rosso sangue di cui grondava dopo l'immolamento del montone o del toro, l'altare che sorreggeva il simulacro del Dio sono al nostro cospetto con la loro significazione simbolica

NUOVI SCAVI — UNA DELLE ENORMI « METE » SULLA LINEA PERIMETRALE: IL TEMPIO DI GIOVE

ed il loro misterioso valore. Ed intorno i sette gradi sacerdotali che in Ostia sono rappresentati da semicerchi tracciati sul musaico del pavimento, s'alzano ne la compagine di sette archi massicci, sotto cui passavano le lente processioni del rito, mentre la voce dell'oracolo tonava dall'alto, per uno dei soliti trucchi oramai svelati, passando dalle labbra di un prete a quelle di Mitra, attraverso una feritoia a gomito che ancor taglia la parte poderosa.

NUOVI SCAVI — LA PALESTRA TRASFORMATA IN « HORTUS ROMANUS » (Nel primo piano i resti di un vasto stabilimento di mercato).

Chi non voglia risalire allo Stadio per una delle scalette ripide che gli artefici aveano tagliato nella compagine delle mura e che sbuca nella Sala dei Filosofi, accanto al Tempio di Venere, può tornare all'aperto sotto il fianco destro delle Terme, all'altezza quasi della sostruzione del portico, sopra un pendio che volge verso il grande viale. Dopo la peregrinazione oscura, il sole d'oro appare più bello che mai, e l'azzurro ed il verde hanno come una dolcezza infinita che fa tremare le vene.

L'immagine della visione svanita è però ancora negli occhi, e non dilegua che lentamente. E si pensa allora che il tratto percorso è soltanto una piccola parte di quanto ancora la terra cieca custodisce e rinserra. Si pensa che, secondo i calcoli del Ferri, debbono esistere sotto alle Terme cortili di quattrocento metri quadrati di superficie, e stanze e gallerie che costituivano tutta una mirabile organizzazione architettonica, messa al servizio dei piani superiori e delle sontuose sale ricche di bronzi e di marmi e fatte gaie dallo zampillare dell'acqua entro le fiammanti vasche di porfido.

Conta lo Stato di sistemare queste interessanti viscere di uno degli edifici più suggestivi e più grandiosi da cui la Roma del Impero sia glorificata e ricordata?... E se la cura che invochiamo è nel pensiero di coloro che reggono le sorti delle nostre vestigia, perchè non si provvede immediatamente e con la più grande prontezza a continuare

IL TRATTO SELVAGGIO E ABBANDONATO DIETRO ALLE TERME, PRIMA DEI NUOVI SCAVI E DELLA SCOPERTA DELLO STADIO E DELLE BIBLIOTECHE.

NUOVI SCAVI — FRAMMENTI MARMOREI TROVATI NELLO STADIO ACCANTO ALL'INGRESSO DELLE TERME SOTTERRANEE.

un lavoro che dai suoi inizi ha offerto i mirabili resultati che m'è piaciuto di rammentare?... Noi sappiamo — d'altra parte — che i piani e i rilievi delle Terme sotterranee ancora inesplorate, sono già pronti e completi: ed hanno la forza di dati matematicamente precisi e poggiano la loro efficacia sopra un lungo studio che ha saputo rintracciare perfino il disegno del sistema tubolare che tendeva la sua rete tra i corridoi ed i cortili. Si tratta dunque di rompere un indugio che già troppo dura: si tratta di destinare all'impresa una somma non eccessivamente fastosa. E che l'indugio si rompa dunque, e che la somma si trovi una buona volta entro le casse dello Stato, che non son poi tanto avare e tanto chiuse come si crede!

Ritornati alla luce, si diventa quasi avidi di vedere ancora. Ed ogni rovina è scrutata nelle sue profondità, ed ogni remoto segno è posto nel cuore dei nostri pensieri e delle nostre indagini. Sul

NUOVI SCAVI — UNA DELLE DUE BIBLIOTECHE FIANCHEGGIANTI LA TRIBUNA CHE DAVA SULLA PALESTRA.
(Si vedono chiaramente i vani rettangolari per gli scaffali).

TERME SOTTERRANEE — IL MITREO COL SUO PAVIMENTO A MOSAICO, IL SUO POZZO PER LE OFFERTE, LE VASCHE BATTESIMALI E IN FONDO L'ALTARE DEL DIO.

MITREO — FRAMMENTI MARMOREI DEL SACRIFIZIO.
«In basso, la vasca del battesimo cruento. I tre pilastri innanzi ad essa sono tre leggii, [illegible] si appoggiavano i libri santi

MITREO — POZZO DELLE OFFERTE.

breve ripiano ove poggiamo il piede, tra l'incerto frondeggiare di alberelli teneri, nuove vestigia si affacciano coperte d'erbe selvagge e di selvaggi fiori: moviamo verso il loro segreto.

Sono rovine che disegnano quasi una linea serpeggiante sopra il declivio: stanze scoperchiate che s'incurvano in forme d'absidi nell'ombra: vôlte ancora incombenti, pareti lisce qua e là macchiate dalle traccie d'un remoto intonaco, o ingemmate dal candore di alcuni superstiti marmi. E v'è qui tutto quel che resta della « Casa dei Parti »: la clinica ginecologica dell'Impero lontano.

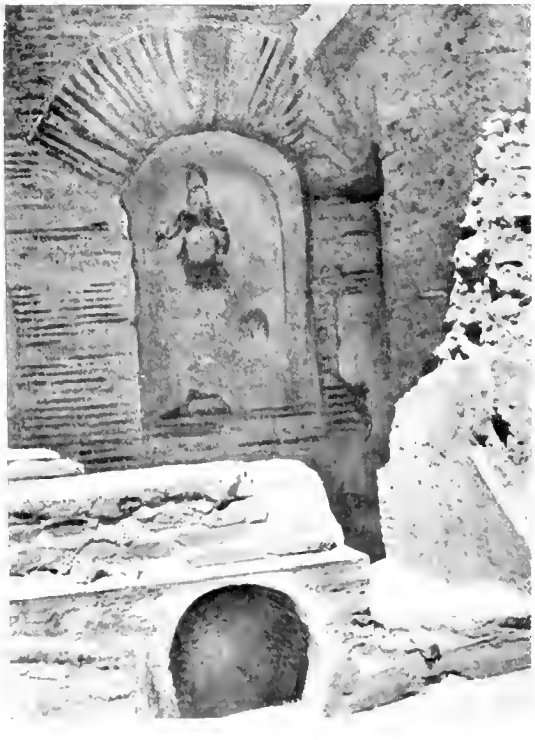
Ma quel che resta non è poca cosa. Una delle vôlte superstiti è tutta coperta di conchiglie marine, in una leggiadra decorazione architettonica: altrove appaion traccie d'affreschi: una stanza più grande e meglio conservata offre il prodigio d'una rivelazione inattesa.

Anche conoscendo la perizia chirurgica dei Romani, v'è alcuno che avrebbe sospettato l'esistenza di una sala operatoria, costruita con gli stessi criterii e con le medesime finalità dei modernissimi *anfiteatri?* Ed in qual sogno sarebbe apparso intorno allo scienziato intento alla sanguinosa cura, il cerchio degli scolari vigili sopra i suoi atti?

Ebbene, nella stanza da me ricordata l'impossibile diventa realtà: e *l'anfiteatro* è innanzi ai nostri occhi, perfetto e pronto alla più completa ricostruzione. La forma razionale dell'ellissi disegna la sua vasta superficie ed in alto, sulle pareti, si protendono ancora i sostegni marmorei della tribuna che girava intorno intorno, e permetteva ai discepoli di seguire gli insegnamenti pratici dei loro maestri famosi. Purtroppo manca sulla stanza il riparo della vôlta. Chiome scomposte di cespugli s'affacciano sul tastigio: qualche papavero fiammeggia tra le fenditure: e l'ombra ed il sole combattono il loro eterno contrasto sul pavimento ignudo ove pietruzze di musaico, alternate di bianco e di nero, pongono il ricordo di simboliche figurazioni. Verdi ramarri indugiano sul marmo nobile della tribuna depredata: passerette rapaci scendono a beccare i semi caduti dalla verde corona della terra. Ove suonarono le grida delle pazienti èd i vagiti delle piccole vite, è come il velo di una piccola morte quieta e silenziosa. E non sarebbe meglio se l'ombra vincesse la forza del sole ed i papaveri rossi si mutassero in bianchi asfodeli, come nell'Hade favoleggiata dai poeti?

* * *

L'Hade!... Ed Omero e Vergilio cantano nel cuore nostro. È una così grande pace in questi luoghi gloriosi, che il volto dell'anima trascolora. E vi son prati folti e lasciati in abbandono, e vi



MITREO — AFFRESCO SBIADITO
RAPPRESENTANTE IL DIO MITRA COL DISCOVOLARE SUL PETTO.

son famiglie di piccoli cipressi e di lauri giovinetti che, in un tempo lontano, faranno ancor più profonde l'ombra e la quiete.

Le vestigia sono tutte inghirlandate. Tra Santa Balbina e l'Aventino piccolo si snoda tutta una lenta processione di acute chiome ondeggianti. Una casetta romana rinsaldata nei fianchi da uno sperone del medioevo, s'affaccia tra un folto di pioppi d'argento. Verso Villa Celimontana è un vasto mareggio di grandi braccia fronzute, ed un cedro superbo tende i cerchi dei suoi mille rami verso i pini dell'opposta pendice sonante di nascoste fontane.

Dalla « Casa dei Parti » si scende al maestoso « viale » per una viottola breve. L'antica Via di San Sebastiano è stata fatta ampia ed augusta dalla fatica degli uomini, e volge verso il Palatino con due curve capaci, fiancheggiate da piantagioni tenere e da piccole siepi di bossi. Ed ecco a mezzo del cammino un ponticello romano tutto candido nelle due transenne che cavalcano l'acqua: e l'acqua, sotto, è quella del rivo che partendo dai *navalia* formava l'asse del Circo Massimo e volgeva alla sua foce tra i colonnati della Via Nova ed i marmi gloriosi dei quartieri imperiali. Oltrepassato il rivo, l'orizzonte s'allarga innanzi a noi. Altre rovine appaiono sui declivi coronati di chiese cristiane: forse i resti della Domus Cilonis nereggiano sotto la Basilica ove Stefano de Surdis dorme nell'arca cosmatesca accanto al marmo di Mino fiesolano; e più lunge sono i ruderi dell'Acqua Appia, e più lunge ancora la roggia gloria di Porta Capena.

CASETTA ROMANA RAFFORZATA DA UNO SPERONE DEL MEDIOEVO.
(Intorno, le piantagioni novelle).

Del varco famoso che Aureliano oltrepassò con le sue mura nuove, non resta che un'ossatura ignuda da poco liberata dall'ingombro con cui il medioevo tenebroso l'aveva asserragliata, *Arcus stillans!* E Giovenale canta con la sua bocca che sibila feroci ironie:

> Substitit ad veteres arcus, madidamque Capenam,
> Hic ubi nocturnae Numa constituebat amicae,
> Nunc sacri fontis nemus, et delubra locantur
> Judaeis, quorum cophinus, foenumque supellex,
> Omnis enim populo mercedem pendere jussa est
> Arbor, et ejectis mendicat silva Camoensis....

IL VIALE « GUIDO BACCELLI ».

LE DEMOLIZIONI PER RITROVARE PORTA CAPENA.

VESTIGIA DELLA GLORIOSA PORTA CAPENA.
In fondo, tra i cipressi giovanetti, è il pilastro coronato di marmo che segna l'asse delle mura serviane tra cui la porta era serrata).

LA VIA APPIA E L'AGRO TACHIRNO.
(Panorama preso dalla sommità dell'Acquedotto Antoniniano che conduceva l'acqua alle Terme di Caracalla

IL DECLIVIO DELL'AVVENTINO PICCOLO.
(In alto, sotto Santa Balbina, le vestigia della « Domus Cilonis ». In basso, la linea in muratura che segna il corso dell'antico *vivus*).

Ma oggi, o Porta Capena, il Bosco sacro è libero al rifugio dei pensieri nostri, e le fonti sacre, ed i templi che ricordano la grandezza della stirpe italica hanno la cura e l'amore di mille sacerdoti pensosi che si esaltano innanzi ai venerandi simulacri e traggono da essi i nuovi auspici per la maestà della Patria. L'impresa che gli uomini hanno voluto compiere nella valle stretta tra i fatidici colli abitati dalle memorie, e il segno della religione nuova che nell'anima dei nepoti di Romolo ha trovato la sua cuna. Si affermano nel tempo le tradizioni pensose del nostro spirito, trionfano i segni del nostro destino imperiale.

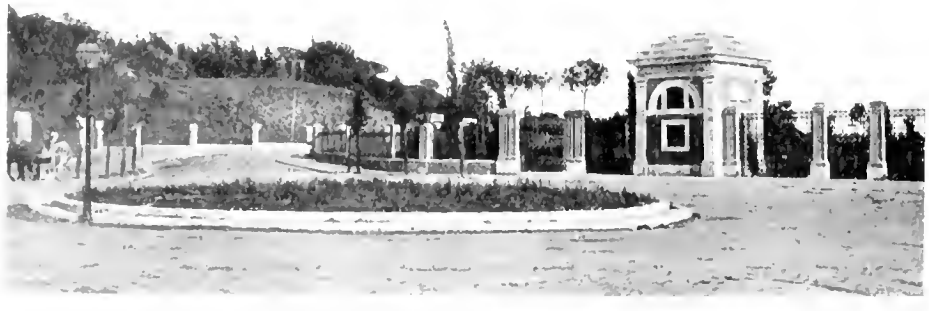
Mentre il nome di Roma torna a suonare lungo le vie consolari che annodano la costa ai monti innanzi al Mare saevum sallustiano e dall'Arco di Marco Aurelio che alza in Tripoli la sua fronte istoriata di trionfi movono le armi vittoriose verso la bianchezza di Cirene, è di gran valore che la cuna della maestà romana, ed il nido delle nostre aquile d'oro, sia circondato, oltre che dal verde e dai fiori, dall'amor nostro più vermiglio e più saldo. Un'ara novella fiammeggia certo sul Campidoglio. I palazzi Cesarei tornano a vivere sul Palatino. Innanzi a noi il tempio della Magna Mater, incoronato di cipressi cupi, ingigantisce solenne e se Claudia Quinta non vi trae più il simulacro sibillino, il sogno innalza sulla sua compagine il volto immortale dell'Urbe grande sull'orizzonte come una grande rupe.

Forse i Rostra hanno bisogno di nuove prove: forse la via Sacra che si snoda nel Foro, accanto alla tomba del Padre del solco profondo, ha bisogno di nuovi trionfi. Chi raccoglierà il fato di Duilio barbuto e di Cesare Calvo?... E l'oracolo è lontano, in una grotta cupa che il mare Tirreno percote d'azzurro e di candore. Flutto e schiuma! E Vergilio canta con la sua bocca immensa, esperta d'ogni superba parola.

Oggi non sono più — Ovidio — i luoi mercanti che bagnano il ramoscello d'alloro alla fonte miracolosa presso la tomba di Orazio.

Sono i Poeti, e gli Eroi!

TOMASO SILLANI.



IL SECONDO INGRESSO DELLA PASSEGGIATA.
(Si vede a sinistra il violento spostamento di Via S. Sebastiano).

NEL CENTENARIO VERDIANO.

LO SCENOGRAFO DI VERDI — CARLO FERRARIO.

SCRIVENDO nel 1869 sulla « Scenografia alla Scala » Vespasiano Bignami lamentava che il pubblico di quel tempo — prodigo di entusiasmi deliranti ai *do di petto* dei cantanti ed alla agilità delle gambe di silfidi internazionali — rimanesse quasi del tutto indifferente davanti alle bravure dello scenografo che — sotto gli occhi degli spettatori — veniva porgendo « senza tregua una galleria di dipinti la cui creazione richiede una fantasia ed una erudizione ricchissime ».

Era in quegli anni scenografo al teatro milanese della *Scala* il pittore Carlo Ferrario, un artista dall'ingegno poderoso, dalla florida, inesauribile, originalissima vena, erede di quella meravigliosa recente tradizione di decoratori teatrali onde la musica italiana andò accompagnata nella sua trionfale rinascita e nella gloriosa conquista di tutti i palcoscenici di Europa.

Leone Fortis aveva deplorato la decadenza della « scenografia » in un articolo, scambiando le colpevoli trascuranze delle imprese e le non meno colpevoli cecità del pubblico, per una degenerazione di quell'arte che sulle scene della *Scala* ebbe la sua consacrazione moderna e trovava nel Ferrario un mirabile rinnovatore. E Vespasiano Bignami era appunto insorto a denunziare l'errore ed a rivendicare il valore superbo dello scenografo al quale il pubblico non tardò a rendere giustizia completa quando egli iniziò la magnifica collaborazione con Giuseppe Verdi, dominatore cinquantennale del repertorio musicale italiano. La vittoria del Ferrario appare oggi tanto più meritoria e significante adunque nell'evocazione delle difficoltà e delle indifferenze contro le quali l'artista dovette lottare.

Richiamiamo brevemente i fasti non remoti della scenografia nel teatro che fu per tanti anni il primo del mondo. Allorquando l'arte che il Munt chiama giustamente « arte italiana per eccellenza » accennò a declinare dopo le sue affermazioni magnifiche in Toscana ed a Bologna — patria di quei Bibbiena il cui nome è così strettamente legato al successo dei melodrammi di Metastasio — la bella armonica sala del Piermarini appena sorta sulle rovine della chiesa di Santa Maria alla Scala, diventò in Italia l'unico focolare che mantenesse acceso il culto della scenografia alla quale non avevano sdegnato il loro omaggio — nell'epoca aurea del Rinascimento — e Raffaello dipingendo gli scenari dei *Suppositi* di Lodovico Ariosto, e Gerolamo Genga scenografo per il *Tirsi* di Baldassare Castiglioni a Urbino e Pellegrino da Udine, decoratore pittorico delle commedie ariostesche alla corte di Ferrara d'onde il lusso delle feste teatrali si diffuse a tutte le corti d'Italia.

LO SCENOGRAFO CARLO FERRARIO.

Quando per la munificenza della corte Austriaca venne eretto a Milano il nuovo grande teatro, quel lusso era scomparso da molti anni, vittima anch'esso delle vicende e delle sciagure politiche. E risorse improvvisamente sul palcoscenico novello per merito dei fratelli Galliari, i noti artisti piemontesi che della *Scala* furono i primissimi e valentissimi scenografi ed ebbero la cooperazione di Andrea Appiani il quale non sdegnò d'illeggiadrire con figure e simulacri di statue le loro immaginose e sontuose composizioni architettoniche.

Nel 1778 la scenografia ebbe grande impulso nel suo moderno sviluppo dalla famosa lampada a riflettore detta *Argant*. La *Scala* fu il primo teatro ad adottarla a sussidio dell'effetto scenogra-

fico. E sulle traccie dei fratelli Galliari si iniziò tutta una successione di preclari artisti della decorazione scenica: Clemente Isacchi di Viadana dei Galliari degno continuatore, il veneziano Pietro Gonzaga, Carlo Caccianiga, Paolo Landriani — che iniziò nel 1792 la serie delle sue squisite composizioni di elegante sapore neo-classico —, il celebre cav. Francesco Fontanesi di Reggio Emilia — precursore, nell'arte, del suo grande concittadino ed omonimo Antonio —, Giorgio Fuentes, Pasquale Canna, Giovanni Pedroni.

Moltissimi pittori tentarono adunque — e alcuni con fortuna — il campo difficile, riaperto alla loro attività. E su gli altri eccelsero due valorosi il cui nome è rimasto nella storia dell'arte scenografica: Giovanni Perego — il più robusto e personale di tutti i continuatori dei Galliari, scomparso a soli 36 anni — e Alessandro Sanquirico, ingegno esuberante e artefice fecondissimo che esagerò forse il *fare* di *maniera* venuto in moda.

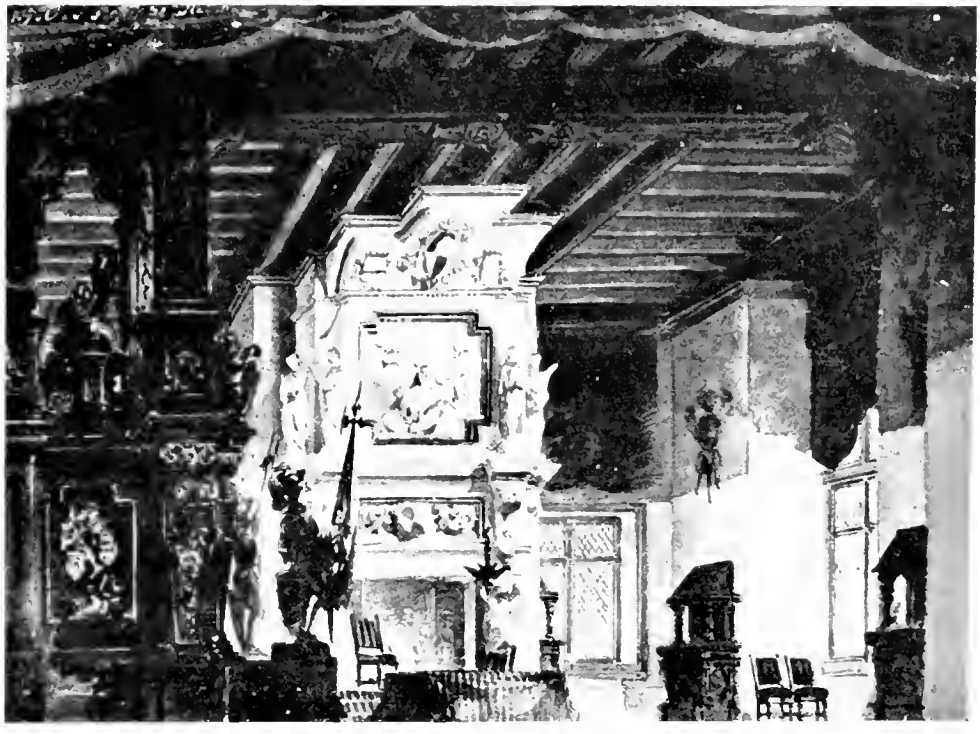
Giulio Ferrari, lo storiografo diligente della scenografia, pur rendendo omaggio alle sue magnifiche qualità, nota con acutezza: « incredibile è nel Sanquirico il modo di trattare i diversi stili architettonici: quando si giunge a rappresentare il tempio di Irminsul nella *Norma* e il soggetto gotico come nella scena raffigurante il palazzo ducale di Venezia per il ballo *Otello*, vien fatto di domandare se si poteva essere più grotteschi: l'architettura druidica è già vestita delle forme greco-romane, l'architettura gotica è di tale e così mostruosa contraffazione da mettere i brividi: e così certi fondali di architettura fantastica, coll'orrore che allora incuteva l'amabilissimo stile barocco, sono freddi ed impacciati ».

Questa tendenza all'anacronismo facilone non venne compiutamente corretta dalla pleiade di allievi successa al Sanquirico, escluso forse il triumvirato composto dal Menozzi, dal Cavallotti e dal Ferrari a cui toccò l'onore di essere i primi scenografi di Giuseppe Verdi poichè in collaborazione dipinsero nel 1840 le scene per il disgraziato *Giorno di regno*, nel 1842 quelle per il fortunatissimo *Nabucco*, nel 1843 quelle per i *Lombardi* e un anno dopo quelle dell'*Ernani*.

* * *

Ma nel 1853 esordisce colui che della scenografia scaligera ed italiana doveva compiere la grande risurrezione: Carlo Ferrario, l'artista che ne doveva elevare gli scopi e le funzioni col concepirla come fondo del quadro storico o fantastico svolgentesi sulla scena. Diffatti il suo merito principale fu sempre, fin dagli inizii, quello della ri-

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I MASNADIERI » (1862).



CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I PROFUGHI FIAMMINGHI » (1863).

costruzione esatta e fedele dell'ambiente storico evocato nell'opera. Mentre gli ultimi scenografi avevano data secondaria importanza ai dettagli ed alle finezze, egli anticipò in Italia la visione di Riccardo Wagner che esigè sempre nella decorazione della scena un'armonia delicata dell'ornamentazione e dei costumi in piena consonanza colle esigenze dell'azione.

Il Ferrari — lo storico dianzi citato della scenografia — lodò nel Ferrario la meravigliosa versatilità, la grazia nel comporre, la morbida poesia e la pieghevolezza — indice della vera genialità — a svolgere i più diversi concetti, augurandosi che l'opera copiosa del superbo scenografo abbia maggior diffusione mercè i nuovi metodi di riproduzione, poichè essa parlerebbe alto e nobilmente come l'Italia abbia saputo chiudere il XIX secolo e inaugurare il seguente colle manifestazioni d'arte scenografica ».

L'operoso artista si impose ben tosto colle trovate inesauribili di motivi, colla ricchezza magnifica della fantasia creatrice, col disegno accurato, elegantissimo, col chiaroscuro sapiente, colla grazia del colore che recò sulla scena un fascino irresistibile di splendore unito al rispetto più austero della verità. Certi cieli del Ferrario rimangono indimenticabili alle platee poichè il pittore sapeva con magia fino allora sconosciuta rendere gli effetti più incantevoli dei tramonti, dei meriggi, delle sere stellari in vasti quadri smaglianti che strappavano grida di gioia e di meraviglia al pubblico degli spettatori all'alzarsi del sipario. Sul palcoscenico si videro trasfuse come per incanto l'aria, la luce, la poesia del paesaggio naturale! Tutto era composto sull'osservazione diretta del vero in tutte le delicatezze della trasparenza, in tutte le sottigliezze della forma. E a tutto ciò l'artista arrivava con un intuito stupefacente, con una facilità più stupefacente ancora che gli permetteva — alla caduta di un'opera nuova — di preparare l'andata in scena di un'altra opera di ripiego in brevi giorni.

Fu primo il Ferrario a ottenere le armonie perfette fra i diversi piani dello scenario utilizzando al raggiungimento dell'effetto le quinte, i *principali* ed i fondi, coordinando gli artifizi dell'arte, utilizzando le sue qualità di tecnico abilissimo dell'acquerello, della tempra e dell'affresco. Le antiche architetture fantastiche, reggentisi per sola volontà dei vecchi scenografi, cedettero il campo a composizioni che diedero completa l'illusione del vero poichè al carattere pittorico unirono l'evidenza

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA » (1864).

statica nella robusta stilistica dell'autore. E con acuta sagacia il Ferrario seppe anche trarre partito — al maggiore effetto dei suoi incantevoli scenari — delle novelle risorse offerte dai perfezionati metodi di illuminazione: mercè le lampadine colorate coi colori fondamentali, avvicendate lungo le quinte e lungo le ribalte, ricavò illusioni ottiche che hanno rivoluzionato l'arte scenografica!

E preparando il *decoro* per i balli — campo classico dell'abilità scenografica negli anni in cui questa forma scenica era salita ai maggiori onori — aprì un orizzonte vastissimo alla fecondità delle sue trovate, una delle quali, ancora trionfante sul palcoscenico, è quella di dipingere su dei veli leggerissimi che, illuminati in vario modo, successivamente, danno l'illusione di una nebulosa che si sciolga poco a poco deliziando il pubblico e permettendo ai macchinisti i rapidi mutamenti di scenario.

Le scene del popolarissimo artista erano dei veri immensi quadri di ferma vigoria, di ottimo chiaroscuro, di straordinaria finezza di toni. E bene un illustre pittore contemporaneo lo proclamò « artista degno di fama mondiale ».

* * *

E in quest'anno in cui si celebra il centenario del musicista da lui seguito lungo la luminosa carriera con la fantasia agile ad inquadrarne le scene ed i personaggi sugli sfondi ridenti di verità e di bellezza, mi sembra doverosa giustizia la rievocazione di Carlo Ferrario. Se nel mondo degli artisti il suo nome è pronunciato ancora con vivo memore affetto e con sincera ammirazione, il facile oblio del pubblico accenna ad avvolgerne l'opera mirabile e la vita piena di insegnamenti e di virtù. Mai i casi dell'esistenza di un artista tanto meritarono d'essere ricordati ad esempio dei giovani d'oggi giorno, facili agli scoraggiamenti, smaniosi di arrivare, sdegnosi di quelle lotte aspre e tormentose attraverso le quali Carlo Ferrario pervenne all'arte ed alla gloria.

La sua biografia si può agevolmente ricostruire sulle traccie di alcune memorie — semplici e schiette — da lui lasciate manoscritte in minuta calligrafia su due fogli d'ineguale misura di vecchia carta logora. Ho potuto scorrere l'interessante documento grazie alla cortesia del figlio Romeo e fui subito avvinto dall'onda di fede e dall'ardore di sincerità onde appaiono intessute quelle pagine che raccolgono i palpiti ed i dolori giovanili del forte scenografo.

« Io Ferrario Carlo — così incomincia il manoscritto — nacqui in Milano in una casa situata

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA » (1864).

in piazza di S. Ulderico il giorno della Madonna di settembre dell'anno 1833, da poverissimi genitori. Mia madre era la portinaia di quella casa e mio padre faceva il maniscalco: insieme dovevano sostentare altri tre ragazzini minori di me. I miei genitori, come allora era molto in uso, erano analfabeti e perciò non davano alcun valore all'educazione dei loro figli ».

Conviene però aggiungere — sui ricordi degli intimi amici sopravvissuti — che il padre del Ferrario era persona molto intelligente: al lavoro di maniscalco avvicendava l'esercizio d'una certa sua scienza empirica di veterinario onde aveva tratto credito e fiducia da parecchie case signorili. E della madre si dice che fosse donna assai buona e bella: per la espressiva leggiadria del volto venne scelta a modello da un pittore per un ritratto di Beatrice Cenci. Ma non mi venne fatto di conoscere il nome del pittore nè di rintracciare il quadro.

Carlo Ferrario era destinato a coadiuvare il padre nella bottega. E le sue genialissime facoltà si sarebbero senz'altro sacrificate fra il fumo del mantice ed i chiodi arroventati fumanti entro lo zoccolo dei trottatori e dei ronzini senza la generosità intelligente d'una vecchia gentildonna milanese la quale seppe indovinare l'ingegno del bimbo e lo salvò dalle tenebre dell'ignoranza insegnandogli a leggere ed avviandolo più tardi — contro la volontà dei genitori — alle scuole comunali di S. Antonio.

Il fatto è ricordato nel frammento autobiografico già accennato: « Io ebbi la fortuna di trovare una protettrice nella sorella del barone Cristoforo Riva, proprietario della casa di cui mia madre era portinaia. Questa signora prese a volermi tanto bene che fu ella stessa a farmi imparare a scrivere, accompagnandomi colle dita; aveva inoltre la cura di favorirmi dei vestiti convenienti cominciando dal berretto fino alle scarpe ».

Alla scuola il piccolo Ferrario fece rapidi progressi in tutte le materie di studio, fuorchè in aritmetica... « In questa — egli candidamente confessa — ero un somaro come lo sono sempre stato anche dopo! » Ma il maestro chiudeva volontieri un occhio su tale deficenza poichè il bizzarro scolaretto lo divertiva coll'umor gaio e cordiale: sui fogli dei quaderni, in luogo delle lunghe filze di numeri odiati, ammirava spesso delle lunghe teorie di strane figurine e di pupazzi buttati giù con vena abbondantissima dall'allievo. E dopo i quaderni furono i muri della casa a subire l'assalto!

Narrano a questo riguardo le note autobiogra-

fiche: si andava sviluppando in me una forte passione che mi procurava giornalmente scappellotti e tirate d'orecchi dai genitori, dalla vecchia mia protettrice e da tutta la servitù della casa... Perchè? Perchè tutti i muri interni ed esterni si trovavano totalmente imbrattati di carbone, gesso, calce, rosso di mattone, insomma di tutto quel che mi capitava sottomano. E anche sui marciapiedi della strada davanti alla casa apparivano figure di papi, San Carli, paesaggi, barchette di San Cristoforo,

Carlo Ferrario si trovò affidato alle cure poco tenere di una matrigna ch'egli rammenta « brutta e cattiva peggio del diavolo ». La miseria bussava più acuta alla porta, ma il padre non osava allontanarlo dalla scuola, pressato com'era dai vicini e dal padrone di casa. Ma a prezzo di quali rudi sacrifici il piccino potè sfuggire alla bottega che avrebbe seppellite le sue fatantili speranze!

« Prima e dopo la scuola — egli ricorda — dovevo fare legacci da calze, ricamare a trapunto

CARLO FERRARIO - SCENA NELL'OPERA « ELISABETTA D'ARAGONA » (1864).

disegni delle macchine a vapore della prima strada ferrata Milano-Monza, tutto quello che mi veniva in mente... perfino la caricatura della mia benefattrice... »

Ahimè! La benefattrice indulgente venne a morte poco dopo, lasciando in eredità cento *sranziche* al suo protetto ed altrettante ai tre fratellini. I denari sparirono nelle tasche esauste dei genitori e per il povero Carletto si iniziò il periodo più doloroso della vita: perdette dopo qualchè mese anche la madre e il vedovo maniscalco con quei quattro teneri fanciulli attorno alle gambe, stretto fra i grattacapi della portineria e la bottega, dovette risolversi a riprendere moglie.

lenzuola, fazzoletti ed ogni sorta di marche da biancheria, per guadagnare qualche soldo da spendere in penne e libri. In tempo di vacanza feci da garzone in una legatoria ed i pochi centesimi di paga li portavo tutti ai miei genitori. Ma quel mestiere non mi accomodava. Diventai garzone fabbro-ferraio facendo grandi progressi nel tirare il mantice, nel drizzar chiodi e in altre cose simili. Roba che al solo pensarvi mi si oscura la vista!

Intanto il temuto terribile giorno si approssimava... Percorse le scuole elementari, diventato provetto calligrafo e sempre sostituendo ai compiti di aritmetica i disegni accolti con tolleranza dai maestri,

mentre accarezzava l'idea di iniziare nelle scuole tecniche lo studio del disegno, a spezzare le sue rosee illusioni intervenne la tanto deprecata decisione del padre: — È suonata l'ora di guadagnare per la famiglia — gli intimò — coi libri non si mangia! —

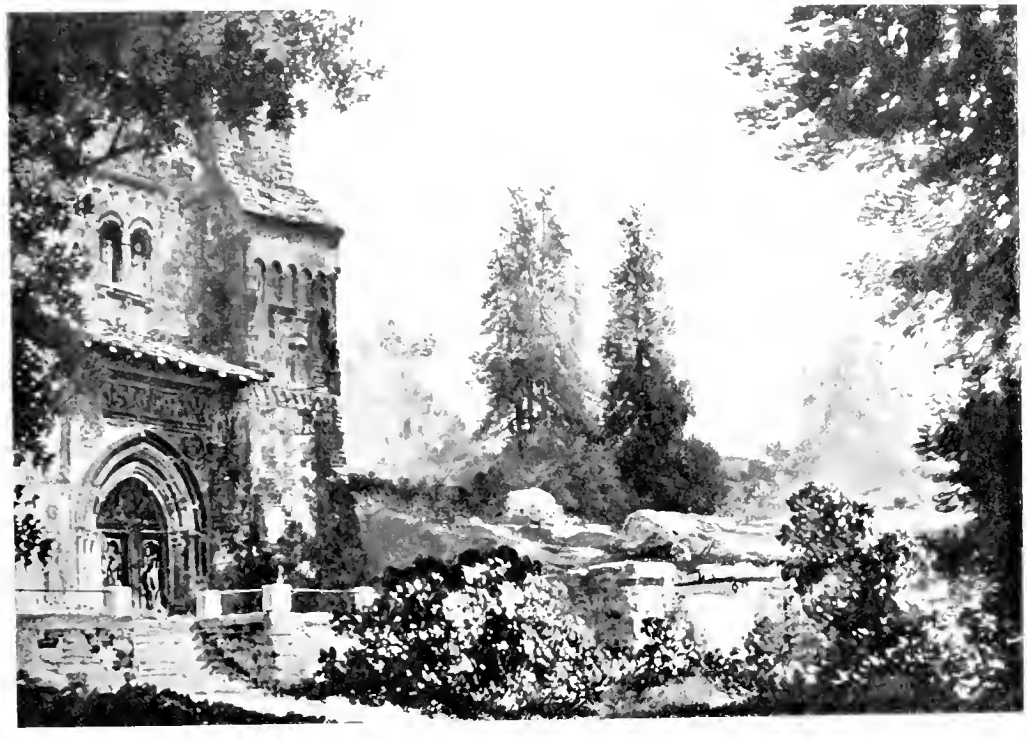
E lo mise a mestiere.

Il primo guadagno fu di sei soldi al giorno, sgobbando dall'alba al tramonto in una fonderia di caratteri. Colla buona volontà il guadagno crebbe, benchè il giovanissimo operaio non vedesse aumentati i due soldi quotidiani per la *pietanza*. Egli rinunziava però anche allo scarso companatico per racimolare i quattrini del biglietto ai terzi posti nei teatri diurni domenicali.

La passione del teatro gli si manifestava pronta, irresistibile, istintiva... Egli si confessa fin d'allora attirato allo spettacolo « dal bel parlare degli attori, ma sopratutto dallo scenario! » Lungo la settimana, nei pochi momenti d'ozio, traduceva sulla carta, con un pezzo di matita, le più belle scene ammirate la domenica. In prosieguo di tempo riuscì a comperarsi qualche *pitturina*. Fu una festa. Si mise a dipingere i disegni nell'intenzione di venderli alla fiera degli *oh bei! oh bei!* Non gli riuscì. E fu quella la prima grande delusione d'artista. A migliorare la propria produzione si provò a frequentare qualche teatro più importante, dove lo scenario fosse più ricco: si recò al *Carcano*, alla *Cannobiana*, al *Gerolamo*; ritentò la prova. Inutilmente! La sua arte primitiva non attraeva i compratori. E l'artista in erba si rodeva dentro, amareggiato dall'insuccesso.

Il cocchiere di casa Riva lo condusse una bella sera alla *Scala* a sentire l'*Attila* e il ballo *Il falso profeta*. In quel campo delle sue glorie future il bambino pianse di gioia. E l'uomo adulto ancora si commoveva a quel ricordo e lo evocava con rinnovato trasporto: « Quale incantesimo, che paradiso! Che nuovo mondo era per me quel che passava quella sera davanti ai miei occhi... Credevo di impazzire! Gioivo, piangevo... Il giorno seguente non ne potevo più. Si diventi pittore o bene o male, ma si faceia l'arte! »

Il padre maniscalco accolse con un subisso di proteste e di maledizioni la ferma decisione del figlio ribelle. Non ci fu verso. Qualche giorno dopo il piceolo Ferrario era aiutante di un me-



CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « DON CARLOS » (1869).

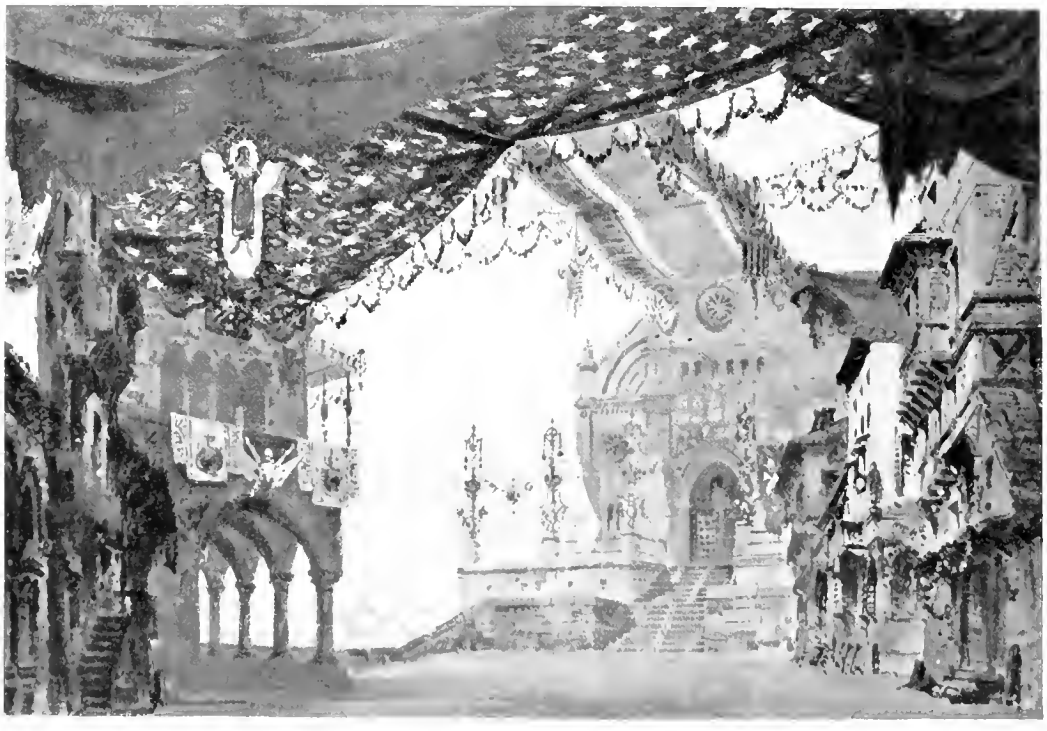
diocre pittore di stanze — certo Sala detto *Ira* — venuto a dipingere in casa Riva, quella di stile barocco ancora esistente a Milano sull'angolo della via Poslaghetto. Il Sala era uomo tanto rozzo quanto infelice artista. Alla proposta di prendere con sè il giovinetto rispose secco e brusco:

— Però, senza paga!

La dura condizione fu accettata. L'amore dell'arte lo imponeva... Ma al sabato sera, quale tredata insudiciarsi gli abiti ed il viso — a bella posta — coi colori più vistosi, affinchè tutti, vedendolo per la strada, lo sapessero tale!

Rosee illusioni destinate presto a sfatarsi. La scuola del Sala detto *Ira* non era fatta per incoraggiarlo con le sue pignatte, le secchie, l'alto pennello d'imbianchino e l'obbligo di compiere i più bassi servizii per la famiglia del principale!

Nel settembre del 1847 ebbe luogo a Milano il



CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « DON CARLOS » (1869).

marella nel presentarsi al burbero genitore senza un soldo della settimana.

— Ora non fai più il *fondeur* ma il pittore? E quanto hai preso?

— Nulla! — gemette la voce piagnucolosa del bimbo...

Una mano robusta lo sollevò per un orecchio e una scarica di scappellotti gli dimostrò quanto poco l'amore dell'arte fosse condiviso in famiglia.

Si vide sospesi i *viveri* dalla matrigna, ma la cucina del barone Riva provvide il quotidiano piatto di minestra che gli permise di vivere e di *fare il pittore* secondo il sogno antico. E della sua nuova posizione di pittore era tanto orgoglioso

solenne ingresso dell'arcivescovo Romilli. Un pittore Rampazzi assunse l'impresa di eseguire i palchi, gli archi trionfali e le molteplici decorazioni del caso, reclutando aiutanti da tutte le parti. Il Ferrario corse ad arruolarsi nelle schiere del Rampazzi, infervorato da nuove e rosee speranze temerarie... Si trovò imbrancato nella compagnia dei peggiori imbrattatori di tela e finito il lavoro rimase alle dipendenze del Rampazzi superando presto i non eccelsi compagni e vedendosi affidate le decorazioni di maggior fiducia.

Il teatro continuava però ad essere la sua aspirazione tormentosa e la scenografia la sua grande insoddisfatta passione. Anelando di provarsi in

CARLO FERRARIO - SCENE NELL'OPERA « DON CARLOS »

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I VESPRI SICILIANI » (1876).

quel genere per lui pieno di attrattive e di seduzioni, assisteva agli spettacoli nell'anfiteatro dei giardini pubblici, ai posti di pochi centesimi, schizzando sull'album le scene del Robecchi allora in voga, i sipari ed i drappeggi del palcoscenico coi primi guizzi di un'abilità che lo fece poi *panneggiatore* felicissimo, grandioso, non ancora superato. Assai più scabrosi invece i tentativi scenografici. Essi richiedevano conoscenze di storia, prospettiva, paesaggio: tutte cose che s'insegnavano a Brera nelle ore in cui il giovane Ferrario era costretto di logorarsi alla fatica manuale ..

Dopo una nuova pratica di decorazione — questa volta sotto la guida intelligente ed affettuosa di Luigi Scrosati che gli divenne intimo amico — si diede con lena e coraggio straordinario allo studio.

Prendeva a nolo stampe, litografie e dipinti da copiare, si iscrisse ai corsi serali di Brera, non dormì più nè di giorno nè di notte.

Finalmente, nel 1852 potè accostarsi alla realizzazione del sogno tanto agognato. Venne presentato al Peroni ed al Vimercati allora scenografi della *Scala* e fu assunto come aiuto. Il regno sospirato gli si apriva. Ma l'ambiente lo spaventò e gli fece comprendere quanto lontano egli fosse ancora dalla possibilità di affrontare le ardue difficoltà di un'arte che aveva fino allora amato... molto platonicamente. Riprese a studiare con zelo raddoppiato e in pochi mesi per forza di volontà e di intuizione diventò più che l'aiuto il *factotum* dei principali. Il Vimercati poco si occupava più delle scene, assorbito com'era dalle cure della scuola di prospettiva a Brera e il Peroni valeva pochino pochino... Il Ferrario rimaneva solo a inventare ed eseguire le scene. Diffatti quando nel 1859 il Vimercati venne a morire, il Peroni fu costretto ad associarsi il giovane garzone nella direzione dell'impresa, senza però lasciarne figurare il nome sul cartellone. E la società andò avanti qualche anno intanto che al Ferrario sorrideva un insperato successo: Luigi Bisi, l'illustre professore di prospettiva all'Accademia di Brera, lo chiamò a sostituire il Vimercati nel posto di aggiunto alla sua cattedra. Al Ferrario parve di sognare! Professore in quella stessa scuola dove due anni avanti era penetrato timido autodidatta ad apprendere le prime regole dell'arte! Si armò di nuova audacia e accettò la lusinghiera proposta del Bisi. Lo spaventava qualche volta la difficoltà di insegnare ai giovani allievi, ciò ch'egli conosceva quasi soltanto per intuito. Ma con scrupolo e coscienza si preparava alle lezioni, sorretto dal Bisi che ad una squisita anima di artista univa una proverbiale bontà d'uomo. L'insegnante si faceva studente con novella foga

e con risultati così rapidi da meritare che dopo qualche tempo il ministero gli affidasse — oltre alla scuola di prospettiva — anche quella di paesaggio.

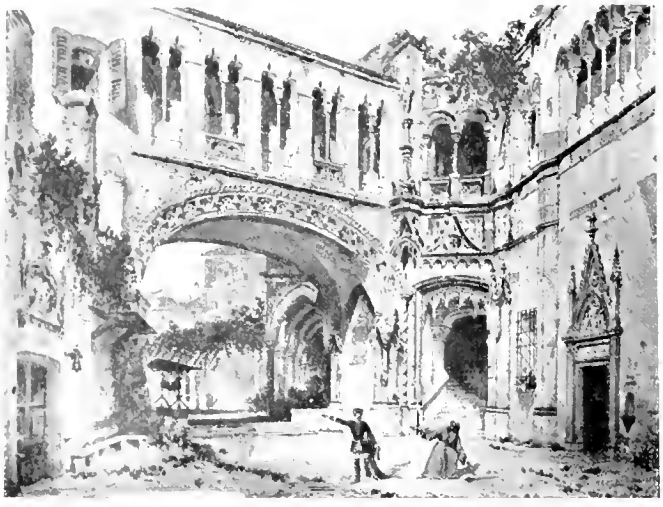
E all'insegnamento il Ferrario rimase fedele per 47 anni. Nè mai si affievolì il suo fervore di apostolato svolto in mezzo all'affetto entusiastico dei giovani allievi. Anche nei giorni in cui la fama di scenografo principe gli offriva larghi e favolosi guadagni, non mai volle abbandonare gli scolari nè diminuire la appassionata sua attività di insegnante. Su quella cattedra il professore autodidatta doveva essere colpito tragicamente dalla morte, come un buon soldato sul ciglio della trincea bagnata del proprio sangue. Un giorno del marzo 1907 le allieve del corso di *magistero* notarono che la voce piana del loro maestro balbettava come strozzata nella gola... Un attacco fulmineo aveva paralizzato il glorioso artista. Con tutte le premure dalla cattedra venne portato ad un letto che doveva essere il suo letto di agonia!

* * *

La gloria piena del Ferrario era cominciata nel 1867 quando il Peroni si ritirò definitivamente dalla *Scala*. Diventato direttore assoluto della scenografia nel maggior teatro del mondo, potè una buona volta il genialissimo artista lasciar libero volo alla meravigliosa fantasia finalmente disfrenata dietro tutti i luminosi capricci, alla ricerca di non mai visti effetti teatrali. E quel periodo di intenso quasi febbrile lavoro, dal quale uscirono più di 700 scene fulgide di bellezza e di originalità, si prolungò fino al 1878 e produsse — oltre al materiale scenografico per la *Scala* — molti importanti lavori per gli altri teatri d'Italia e dell'estero, poichè tutti, nell'allestire spettacoli di eccezionale importanza, ricorrevano al celebre pittore della *Scala*.

Ma non furono tutte rose per lui, costretto ad un lungo periodo di interruzione dei propri lavori quando — sopravvenute le prime crisi teatrali — le imprese cominciarono a lesinare i fondi per la messa in scena. Fu allora che la critica — scambiando l'effetto per la causa — rimproverò allo scenografo la decadenza dell'arte propria. Leone Fortis, come già ho avuto occasione di accennare, nell'appendice sulla *Forza del Destino*, sotto lo pseudonimo di *Dott. Verità*, ebbe l'aria di rimpiangere il ritiro del Peroni dalla *Scala*. E ancora una volta Vespasiano Bignami, in uno slancio nobilissimo di fratellanza artistica, insorse a difesa del Ferrario scrivendo: « Il Ferrario che non da *ora* soltanto come mostra di credere il *Dottore* ma da più di

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « I VESPRI SICILIANI » (1870).



CARLO FERRARIO - SCENA NELL'OPERA « LA FORZA DEL DESTINO » (1869).

otto anni *dirige* effettivamente la scenografia alla *Scala* poichè è noto (ed a chi l'ignora lo dico io) che il Peroni non faceva altro, da otto anni, che sfruttare l'abilità del Ferrario il quale non ha mai fatto bene come quest'anno. Ed anche non volendo ammettere questo progresso è strano che la decadenza si sia manifestata soltanto adesso! Ciò fa dire ai maligni che se il Peroni non fosse andato via, le stessissime scene che ora si biasimano verrebbero decantate! » Esattissimo! E perfettamente vera un'altra osservazione del Bignami: le scene per il gran finale del *Don Carlos* per le quali a Parigi si erano spese 18 mila lire, a Milano, eseguite dal Ferrario, non costarono più di 240 lire e riuscirono, a riconoscimento dei competenti, assai più belle!

Del resto — concludeva il Bignami — la supremazia della nostra pittura scenica sulla straniera non è un fatto parziale e si può asserire che le gloriose tradizioni della *Scala*, culla di quest'arte, hanno trovato nel Ferrario un abile continuatore. Ciò che realmente difetta fra noi è il meccanismo scenico il quale si conserva di una ingenuità primitiva, inceppa e distrugge sovente le più felici invenzioni del pittore ».

Tanto il pittore si trovò un bel giorno « inceppato » da decidersi di rinunziare a quel posto ch'era stato la meta delle sue ardenti aspirazioni per tanti anni. Passò sdegnosamente al *Carcano*, animato da un fervore magnifico di lavoro e di rivincita; compì il *tour de force* di dipingere le scene tutte colle sue mani, senza ricorrere ai soliti garzoni ed aiuti. E quelle scene parvero dei fantastici immensi acquerelli, superbi di effetto, di finezza, di splendore. Sono rimaste memorabili quelle scene del *Carcano* nei ricordi degli appassionati dell'arte teatrale ed ebbero fin d'allora un successo strepitoso che valse al Ferrario più abbondanti *commissioni* dall'estero.

Frattanto alla *Scala* il Magnani di Parma compiva le vendette e la riabilitazione del fuoruscito. Il pubblico lamentò un'improvvisa — e stavolta autentica — decadenza della decorazione scenica, l'architetto Pestagalli in consiglio comunale protestò contro quell'andazzo di cose. E finalmente intervenne Giuseppe Verdi a reclamare il suo vecchio e bravo scenografo per la messa in scena dell'*Otello*.

Carlo Ferrario accorse commosso e trepidante all'appello del suo grande *Peppin*: e le scene per l'*Otello* riuscirono il suo capolavoro...

* * *

L'uomo aveva un cuore largo come la sua pennellata di scenografo: fu il prototipo schietto del buon ambrosiano con tutte le bonarietà generose di quel minuto popolo milanese ond'era uscito... Laborioso, zelantissimo del proprio dovere, amava poi ristorarsi delle fatiche compiute con la buona tavola, le piacevolezze della conversazione e lo scherzo di buona lega.

CARLO FERRARIO - SCENA NELL'OPERA « LA FORZA DEL DESTINO » (1872).

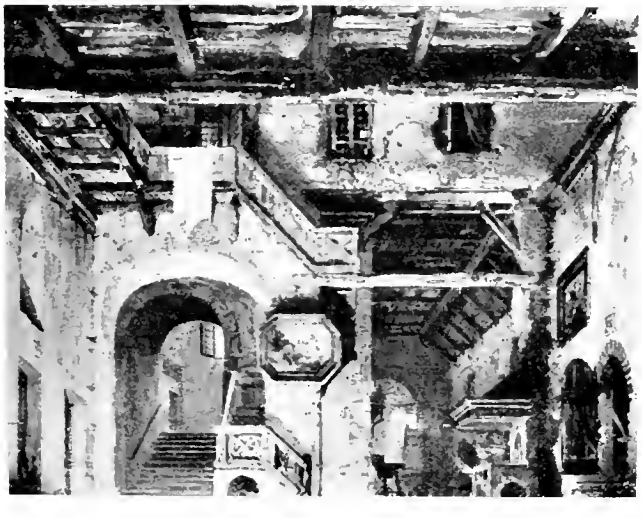
CARLO FERRARIO: BOZZETTO DI SCENA PER L'OPERA « LA FORZA DEL DESTINO ».

Sul palcoscenico, durante il lavoro, metteva di buon umore gli aiuti e gli allievi con le lepidezze a getto continuo. Rare volte si irritava: ed allora erano brevi temporali burrascosi che si risolvevano tosto nel più limpido sereno della sua anima buona. Aveva una predilezione speciale per le scampagnate: se ne faceva costante organizzatore e provava una gran gioia nel vedere gli amici e colleghi divertirsi per merito suo.

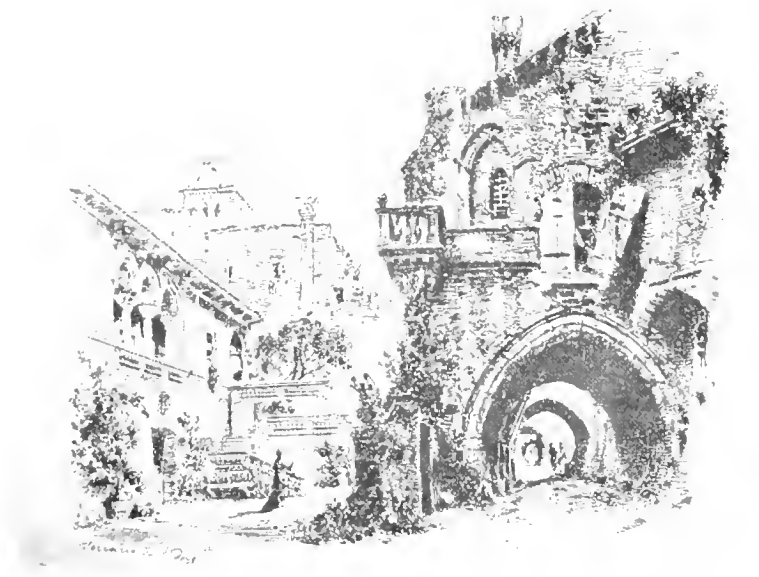
Con Eleuterio Pagliano, già noto come artista e patriota, fu il fondatore della famosa società della « Confusione », gioconda riunione carnevalesca di artisti che si riunivano una volta la settimana nell'ampio studio del fotografo ed acquarellista Provaggi. Ne facevano parte Francesco Barzaghi, Vespasiano Bignami ed altri notissimi campioni della *bohème* di quel tempo colle rispettive consorti le quali non mostravano il viso dell'armi alla leggiadrissima modella Virginia, ricordata negli annali dell'arte milanese per la sua correttezza signorile. Carlo Ferrario era l'anima gioconda della brigata: inventava le più matte stramberie per tenerla allegra; ora portava dalla *Scala* un paio di gran casse per improvvisare un concerto laceratore della fraterne orecchie, ora un completo assortimento di costumi d'ogni genere ed epoca per convertire le riunioni in balli mascherati, preludendo così alle serate inobliabili della *Famiglia Artistica* quand'era composta dei sereni campioni della vecchia guardia e non dei giovani decrepiti d'oggidì.

Delle serate goliardiche alla *Famiglia Artistica* — nel bel tempo lieto e giorioso — Carlo Ferrario fu con lo scultore Trombetta un ameno e simpaticissimo animatore. Quei due allegri diavoli avevano una trovata nuova ogni giorno a spasso dei soci. Ad una *verzata* amichevole comparvero drappeggiati maestosamente in manti a lungo strascico, di uno sfarzo coloristico meraviglioso nei riflessi argentini e nei forti rilievi. Li avevano fabbricati cucendo sul tessuto delle foglie di cavolfiore con un effetto stupefacente di tinta e di ricamo! Alla famosissima festa dei *Conti sbagliati* gli intervenuti non riconobbero il Ferrario ed il Trombetta in due guerrieri addossati alla porta donde dovevano entrare i *Conti*: chiusi nell'armatura di ferro, immobili, erano sembrati due « mannequins » da armeria. Quando i *Conti* ebbero fatto l'ingresso solenne, i due guerrieri mossero fra lo stupore di tutti a inchinarsi in loro cospetto. E allora la più fragorosa risata fece rintronare la sala. I guerrieri col petto catafratto di ferro avevano completamente scoperta la... parte opposta!

I soci della vecchia *Famiglia Artistica* non possono aver dimenticata un'altra memorabile festa che minacciò di essere gravemente turbata da un incidente curioso. Sulle porte del sodalizio — mentre entravano le signore in gaio sciame ciarliero e in chiare *toilettes* da ballo — si era notata la presenza



CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « LA FORZA DEL DESTINO » (1869).



CARLO FERRARIO: BOZZETTO DI SCENA PER L'OPERA « IL RIGOLETTO » (1880)

di due figuri dall'aspetto poco rassicurante. E per tutta notte i due sinistri barabba rimasero sul pianerottolo sporgendo il capo a guardare nella sala ogni volta che la porta si apriva, insistendo per essere ammessi a ballare in quel loro cattivo arnese. Ad un certo punto un gruppo di ballerini decise di farla finita. Il pianerottolo diventò teatro di un pugilato violentissimo. Dopo il quale — orbati dei cappellacci, delle parrucche e delle barbe finte — i due disturbatori rivelarono l'aspetto noto e simpatico dei due fratelli siamesi Trombetta e Ferrario. Il quale ultimo si era inoltre specializzato in altri giovialissimi scherzi di carattere musicale giovandosi delle sue straordinarie facoltà di musicomane. Aveva per la musica disposizioni naturali meravigliose. Orecchiante straordinario, sapeva a memoria tutte le opere rappresentate alla *Scala* e suonava tutti gli strumenti possibili ed immaginabili.

* * *

Sotto quella sua eterna risata si celava quasi pudicamente una sensibilità di fanciullo. Nessuno ricorse invano a lui per soccorso, benchè avesse patite amare delusioni e incontrate ostilità non poche dagli avversari invidiosi ond'ebbe noie e rabbiosi attacchi: un impetuoso sfogo verbale e la sua anima ridiventava dolce e solidale con tutto il mondo!

Ebbe anche qualche debolezza sentimentale nella prima gioventù. Ed amava rievocarla talvolta nelle baraonde amichevoli. A diciasette anni, lavorando a certi ornati nel convento di S. Sofia, subì un vero trasporto di passione per la giovane abbadessa. A tanto tempo di distanza ricordava con compiacenza le materne attenzioni e gli incoraggiamenti affettuosi della leggiadra monaca. In quell'affetto puro egli aveva trovato un conforto alle molte disgrazie della giovinezza e si era ritemprato alle lotte della vita. In lui improvvisamente si destava l'amore, nella monaca forse soltanto l'istinto materno non del tutto soppresso dalle discipline del chiostro. Ma per poco la fresca e tenera mammina non fece perdere la testa al giovane operaio. Il romanzo si chiuse al primo capitolo e ne rimase soltanto il ricordo soave nel cuore del Ferrario, come un'oasi rosea nel corso tragicamente sfortunato della sua dolorosa giovinezza.

A vent'anni era già sposato ad una buona popolana milanese e fu amorosissimo della consorte — mortagli assai presto — come del figlio Romeo pel quale si adoperò negli ultimi anni di vita ad organizzare uno stabilimento di riproduzioni d'opere d'arte come ricorda egli stesso nelle memorie autobiografiche: « Libero degli impegni alla *Scala* impiantai per mio figlio Romeo uno stabilimento privilegiato con brevetto per l'Eliocromia oltre l'etiotipia e la fotografia ». E attese personalmente alla pubblicazione sulle « Bellezze d'Italia » che gli costò lunghi anni di ricerche, di viaggi, di studi compiuti con lena sempre giovanile e con gravissimi sagrifici. Da quella superba raccolta di 47 splendidi acquerelli pubblicati in lussuosa edizione egli ricavò molti fastidi e disappunti: ma quel suo conato audace aprì nuovi orizzonti all'arte editoriale italiana e nuovi mezzi di richiamo sulle infinite bellezze e memorie artistiche del nostro paese.

* * *

L'attività prodigiosa e l'elettissimo ingegno di Carlo Ferrario si prodigarono ancora in altri e diversi campi dell'arte, data la versatilità del suo temperamento e la doviziosa sua fantasia. In collaborazione con Giuseppe Bertini condusse le decorazioni del palazzo Turati a Milano e da solo quelle della chiesa di Lomazzo, dei teatri di Teramo, di Sondrio, di Vienna, di S. José di Costa-Rica. Della mano del Ferrario era pure un bellissimo fregio sulla facciata del palazzo Weil-Schott malauguratamente distrutta. Anche nella architettura affermò delle qualità notevoli partecipando al primo concorso mondiale per il monumento a Vittorio

Emanuele II in Roma nel quale vinse la grande medaglia d'oro e ritentò la prova nel secondo concorso collaborando con Vincenzo Vela che accettò di plasmare le statue decoranti la forte composizione architettonica del Ferrario. Peccato che il modello in gesso sia giunto a Roma in frantumi, in condizioni da non poter essere sottoposto al giudizio della giuria.

Carlo Ferrario partecipò anche ai concorsi per la nuova facciata del Duomo di Milano meritandosi due distinzioni. Egli raccontava di aver visto in sogno la superba cattedrale gotica milanese nella gloria di una nuova fronte magnifica. E svegliatosi pieno di entusiasmo si era accinto a disegnare quel notturno fantasma architettonico — come se ricordasse — colle due enormi guglie laterali, coi bellissimi particolari pieni di fascino decorativo. E quel disegno gli valse nel 1883 il *Premio Canonica*, poichè meravigliò la commissione giudicatrice mercè la sapienza tecnica che vi aveva profusa il genio dell' auto-didatta.

* * *

Carlo Ferrario ha portato con sè nella tomba il sogno lungamente accarezzato di fondare a Milano una vera e propria scuola di scenografia. Egli aveva provocate le opportune intese fra il teatro della *Scala* e l'Accademia per l'istituzione di uno speciale corso a cui dovessero iscriversi gli allievi già licenziati dalla scuola di pittura, perfezionandosi sulle tavole del palcoscenico nella difficile arte della decorazione teatrale. Ma finora il progetto non ebbe pratica attuazione, benchè lo abbia più volte ricordato e caldeggiato Giuseppe Mentessi, degno continuatore del Ferrario nella cattedra di prospettiva a Brera. Non perciò possono dirsi perduti i frutti dell'insegnamento di Carlo Ferrario. Egli ha lasciato un gruppo valorosissimo di seguaci: il Manini di Crema che in Portogallo si fece grande onore, il Rota, il Parravicini, il Sala e il Rovescalli che sulle stesse scene della *Scala* ne prosegue l'opera intelligente e la stilistica agile e geniale.

L'arte di Carlo Ferrario è dunque sempre viva e presente come la sua memoria cara a quanti hanno conosciuto l'uomo dopo aver ammirato l'artista. Ed io non saprei chiudere queste rapide e frettolose note commemorative se non augurandomi che abbia presto a diventare un fatto compiuto il desiderio di tanti artisti milanesi di veder ricordato a Brera o alla *Scala* — i due campi della sua attività fenomenale ed illuminata — in un degno simulacro, l'uomo tanto benemerito allo sviluppo moderno della scenografia.

L'anno che consacra le onoranze centenarie a Giuseppe Verdi dovrebbe veder assolto anche il compito doveroso verso la memoria del suo degno scenografo!

GUIDO MARANGONI.

CARLO FERRARIO: SCENA NELL'OPERA « FALSTAFF » (1893).

CRONACHETTA ARTISTICA.

IL MONUMENTO A CAVOUR IN BERGAMO.

Al bello non fa nè il piccolo nè il grande. L'arte non è lunghezza, nè altezza, nè volume. Un sonetto del Petrarca vale, artisticamente, il *Pensiero dominante* del Leopardi; la *Madonna degli alberelli* del Bellini non è inferiore all'*Assunta* di Tiziano. L'arte è, piuttosto, una certa proporzione; alla quale il senso, illudendosi, naturalmente si conforma. Proporzione di chiaroscuro, onde l'occhio nei toni bruni e scialbi di una piccola tela del Segantini vede tuttavia il giorno luminoso e vasto; e d'intervalli, onde l'orecchio in una breve e conchiusa musica, quale la *Traümerei* dello Schumann, ascolta il suono d'una melodia senza termine nè posa; e di ritmi verbali e d'immagini, onde colui che a tavolino legge i *Sepolcri* si sente levato in alto e rapito nel centro dell'universo senza tempo; e di forme, onde nel *David* gigantesco del Buonarroti, eretto sul piazzale Michelangelo a Firenze, ciascuno riconosce con facilità l'adolescente. Poichè l'occhio spontaneamente confessa la giusta e perfetta grandezza di quella statua o di quel monumento che sia ben proporzionato così in sè come rispetto al luogo dov'è collocato, e, smarrendo la critica della misura, acquista il senso assoluto della cosa rappresentata.

Ciò accade del monumento a Cavour che Leonardo Bistolfi ha eseguito per Bergamo: marmo non grande, posto in un'aiuola verde con spalliera di folti e lucidi arbusti, quasi in famigliarità di chi passando contempla in esso la maestà di una cosa naturale.

STATUA DI BISMARCK, DEL TEDIRER, NEL MONUMENTO A BISMARCK IN AMBURGO.

STATUA DI BEETHOVEN, DEL KLINGER, A LIPSIA.

Della effigie del Cavour nell'opera del Bistolfi non appare che la testa in medaglione. Ma ciò che importa nella persona di un grand'uomo è la testa, sigillo dell'intelligenza; il resto è comune, e spesso volgare. Cavour era piccoletto e grassoccio. Nelle eccellenti statue di figura intera la testa — o ritratto o tipo — è tutto; la persona serve al simbolo. Il *Colleoni* del Verrocchio e il *Gattamelata* del Donatello, tipici nella testa, non sono per il resto che simboli caratteristici di sè stessi: l'uno erto e rigido inforca il cavallo fremente piegandolo, drizza il capo coperto di ferro, guarda terribile e brandisce il bastone del comando come una spada; l'altro siede un po' curvo sul cavallo muscoloso e tranquillo, appena frenandolo, scoperto il capo arguto e meditante, molcendo il collo all'animale col bastone del comando. Perciò sono statue perfette. E chi ravviserebbe Bismarck nella statua del Lederer ad Amburgo, o Beethoven in quella del Klinger a Lipsia, toltane la testa ch'è ritratto? L'uno ritto e catafratto, in armatura medievale, con ambe le mani posate sull'elsa della spada e con due aquile a' piedi; l'altro seduto e nudo a mezzo, ad imitazione del Giove crisolefantino di Fidia in Olimpia, con un'aquila innanzi che plaudendo lo scruta. Se non che cotesti modi di rappresentazione esprimono per simbolo, del Bismarck la fortezza e la sicurezza dell'animo e la violenza dell'azione, del Beethoven l'indiscusso e sovrano impero nell'arte sua. Così, e non altrimenti, si spiega la nudità del *Napoleone* del Canova nel cortile di Brera. Non già che il nudo significhi immortalità, come opinò Ennio Quirino Visconti; nè che l'eroe appaia quale un guerriero

STATUA DI NAPOLEONE, DEL CANOVA, NEL CORTILE DI BRERA A MILANO.

MONUMENTO A CAVOUR, DEL DUPRÈ, A TORINO.

armato di asta, come scrisse il Malamani; nè quale un gladiatore, come crede il Wolkoff-Mouromtzoff. L'Imperatore, legato il gladio a un tronco d'alloro, procede altero colla clamide sul braccio appoggiato allo scettro e con in pugno il mondo su cui ferma il volo la vittoria. La testa è di Napoleone; il resto è in forma dell'*Apollo* del Belvedere. L'artista volle rappresentare l'Imperatore trionfante, datore di pace, di ordine e di progresso; perciò lo tradusse nella antica statua dell'iddio sole, trionfatore delle tenebre e dei mostri, fonte al mondo di luce e di vita. E riuscì il più ardito, il più semplice, il più chiaro monumento ch'io sappia. Nudo: come la nuda N che indica l'eroe.

* * *

Quale interesse dunque di grazia offrirebbero i pantaloni e le scarpe e il soprabito di Camillo Cavour?

Le statue del Cavour in pantaloni che si vedono a Milano e a Roma, per quanto eccellentemente lavorate, riescono insignificanti. Il Duprè a Torino avvolse il Grande Ministro nel panno funerario e dalla tomba lo condusse sul piedestallo del monumento, circondandolo di figure simboliche; ma volendo significar troppo cadde nel trito nel letterario e nell'oscuro: e ognuno, che pur si sforzi d'intendere, scambia ad esempio il panno funerario per una toga, e la figura del Diritto per quella di un rissoso uomo selvaggio, e l'Italia in atto di levarsi da terra per un'Italia inginocchiantesi davanti a Cavour.

Ora il monumento del Bistolfi non consiste che in un simbolo e in un medaglione: il simbolo d'un'idea e di un fatto, e l'effigie della testa di chi la pensò e lo volle. E ciò basta all'efficacia dell'espressione e al ricordo.

Ma osserviamo l'opera dell'artista.

Una forma femminile, alata, seminuda, con sciolti capelli, colle braccia alzate e piegate verso il capo quasi arrovesciato a destra si offre allo sguardo nell'atto di chi si svincola da un pesante sonno. Modellata dal pollice dello statuario con ardore e con sapienza, suggerisce per gli occhi al tatto carni giovani e membra agili e nervose. Non è una statua tutta tondeggiante, non è un altorilievo; è una forma che si sprigiona dal masso.

Il concetto è analogo a quello del monumento funebre per il Segantini al Maloja, pure del Bistolfi; dove una forma muliebre, ignuda tutta, esce

MONUMENTO A CAVOUR, DI TABACCHI E TANTARDINI, A MILANO.

BERGAMO — MONUMENTO A CAMILLO CAVOUR, VISTO DI FIANCO.
(SCULTORE LEONARDO BISTOLFI).

dalla rupe; nelle carni immacolata come le nevi, nelle pupille immota e fredda come i ghiacciai. E' la favolosa vergine Bellezza delle Alpi eterne, che fascinò lo spirito e ispirò l'arte del Segantini. Un capolavoro.

Ma il monumento al Cavour oso dire che gli va innanzi.

E' bellissimo a vedere come qui la figura si disimplichi, delineandosi e rilevandosi a grado a grado, dalla ganga lapidea; il macigno pare in gestazione, esprimendo dalle viscere petrose il miracolo della creatura. Ancora la gamba destra della donna è immersa e amorfa entro la roccia; il rimanente è formato, e spira, levandosi dal sonno alla vita; ancora le ali poderose e pinnose aderiscono al marmo — i vertici, confusi nel sasso, non sono pietra nè penna —, ma presto si apriranno, perfette e libere, dalla terra all'etere.

E il simbolo dell'idea è evidente. L'attributo delle ali è per eccellenza quello della Libertà: e la donna è semivelata, non ignuda tutta, che sarebbe la Licenza. La Libertà, che dai gioghi del Piemonte spicca il volo sull'Italia grande: l'idea creatrice della politica del Cavour. E il simbolo del fatto è chiaro. La figura che si scioglie dal sonno cieco è la Resurrezione. Resurrezione dell'Italia dal sonno della schiavitù in Unità vivente.

MONUMENTO A SEGANTINI, DEL BISTOLFI, GIÀ AL MALOJA, ORA S. MORITZ.

Da un lato dell'ara marmorea lo scultore ha effigiato con mano commossa il profilo imperioso del Ministro che pensò i modi pratici dell'impresa nazionale e la volle.

CIRO CAVERSAZZI.

IL GRANDE MONUMENTO DELLA BATTAGLIA DI LIPSIA.

Il 18 ottobre verrà inaugurato con grande solennità in Lipsia il monumento commemorativo della grande battaglia, in cui Napoleone venne sconfitto dagli eserciti alleati.

Interverrà l'Imperatore Guglielmo, ospite del Re di Sassonia.

LIPSIA. — MONUMENTO COMMEMORATIVO DELLA BATTAGLIA DEL 1813. (ARCH. BRUNO SCHMITZ).

Jules Huret, l'illustre scrittore francese, scrisse qualche anno fa nel suo volume sulla Baviera e la Sassonia, a proposito della sconfitta Napoleonica, queste avvelenate parole:

Un monument colossal commémorera bientôt ces journées fameuses, où les Saxons s'immortalisèrent en lâchant Napoléon en pleine bataille, contre la foi des traités. On le construit dans cette immense plaine si triste, parsemée de rares et pauvres arbres, avec le produit de souscriptions et de loteries nationales. Ce *Völkerschlachtsdenkmal* s'élève sur un vaste monticule artificiel, fait d'immondices, d'une quantité immaginable de tessons de verres et de porcelaines, de vieilles boîtes de conserves de toutes tailles et de toutes formes, de casseroles défoncées et rouillées et de milliers de batteries de cuisine qu'une armée de marmitons en grève semble avoir déposées là. De cette colline d'ordure s'élèvent d'infectes odeurs. C'est sur ces fondations si peu respectables que la Ligue des Patriotes élève un monument très laid qui lui coûtera cinq millions.

Così l'Huret: tralascio di considerare l'acredine politica... forse giustificabile, data la gesuitica condotta dei Sassoni; ma è certo che l'impressione che si prova al vedere questo grevissimo monumento in mezzo ad una campagna squallida e inanimata, è impressione penosissima di disgusto e di antipatia.

Mai, io credo, fu immaginato monumento più pesante e più insignificante di questo.

Quei massi squadrati e rossi, quelle cornici scomposte, quelle statue volgari e sguaiate non esprimono, come avrebbe voluto l'autore, forza e rigidità di carattere, ma, al contrario, nella nessuna ispirazione, nel vuoto assoluto di ogni concetto, non ci rivelano che banalità e fiacchezza.

L'opera architettonica è di Bruno Schmitz di Charlottenburg. Il monumento è alto m. 91 e la base quadrata ha 30 metri di lato.

L'edificio, così dice un libriccino che distribuiscono ai visitatori, è virtualmente diviso in tre parti:

MONUMENTO A GABRIELE PEPE A CAMPOBASSO (SCULTORE FRANCESCO JERACE).

la parte inferiore, il Monumento dell'*Onore*, è dedicata agli eroi morti nella battaglia; la parte centrale, il Monumento della *Gloria*, la gloria del popolo tedesco, è ornata da quattro colossali statue rappresentanti il Valore, il Sacrificio, l'Entusiasmo e la Fede: quattro orribili mostri dovuti agli scalpelli del professore Metzner.

La cupola poi, dice l'autore, significa il patto dell'Alleanza! Chi non vede come sia spontaneo e logico questo simbolo?!

Nell'arte monumentale architettonica gli artisti tedeschi di questi ultimi anni ci hanno dato esempi veramente poco persuadenti: questo monumento, insieme a quello di Bismarck ad Amburgo, sono due espressioni gemelle di un modo di sentire così in antitesi con il nostro temperamento latino, che noi non potremo mai sopportarli.

Questo pensavo pochi giorni or sono, quando avanti al deforme *Denkmal* la mia mente riandava, per riposarsi e rasserenarsi, alle dolci decorazioni e alle armoniose linee della nostra Mole di Piazza Venezia....

MARCELLO PIACENTINI.

UN MONUMENTO A GABRIELE PEPE.

Il Molise ha sciolto un debito di riconoscenza verso il generale Gabriele Pepe che fu uno dei più ardimentosi e fieri sostenitori del buon nome d'Italia. Nella maggior piazza di Campobasso si è, dunque, elevato un monumento che ricorda l'episodio principe della sua vita. Il monumento, opera di Francesco Jerace, alto circa 4 metri, ha una

MONUMENTO A GIOVANNI DI VERRAZZANO INAUGURATOSI A GREVE. (SCULTORE R. PAZZINI).

base di granito lucido di Baveno che poggia su tre scalini di pietra vesuviana. Ai suoi quattro lati, dal basso in alto, si svolge una decorazione di rami di quercia. Nella parte inferiore l'artista ha ideato un altorilievo di trofei d'armi intrecciati a rami. La statua, in bronzo, alta quasi 3 metri, raffigura il generale nella sua divisa, mentre con una mano regge la feluca e l'altra poggia fiero sull'elsa della sciabola.

Questo atteggiamento è stato scelto dal Jerace per evocare appunto lo sdegno onde fu acceso il Pepe quando la tracotante leggerezza del gran poeta francese Lamartine ci dette quel gioiello di poesia satirica e patriottica che è *La terra dei morti*.

Sta la figura del generale eretta, la testa leggermente sollevata in atto di sfida, gli occhi fisi e sicuri, senza ombra però di spavalderia e di tracotanza. Nella fronte ampia e scoperta lampeggia un sereno ardimento insieme con la letizia del mandato da compiere. Il mantello, sviluppato in pieghe sapienti, si apre dal petto fino in giù, lasciando emergere la persona, e si rialza sulla spalla per effetto delle spalline, dalle quali lo scultore ha saputo trarre ingegnoso partito per dar più risalto ad una espressione di nobile orgoglio. I tratti del viso sono composti, severi, ma non provocanti, vi si legge lo sdegno provocato dall'offesa, il proposito di domandare ragione, il proposito di vendicarla, non per una meschina soddisfazione personale, ma per un'idea, per un principio, per un sentimento di alta solidarietà. Il generale, l'uomo politico, lo scienziato, il prigioniero di Olmitz, si sente ed è *italiano*, ed ha la precisa e superba coscienza di un'Italia nazione, assai prima che questa si costituisca ed esista di fatto. Più che le armi e la politica, fu infatti la coscienza di cotesti uomini che ci elevò a dignità e potenza di nazione.

Sul piedistallo del monumento non vi sono epigrafi pompose ma le brevi semplici parole: *A Gabriele Pepe — Il suo Molise — E la sua Italia — 1913.*

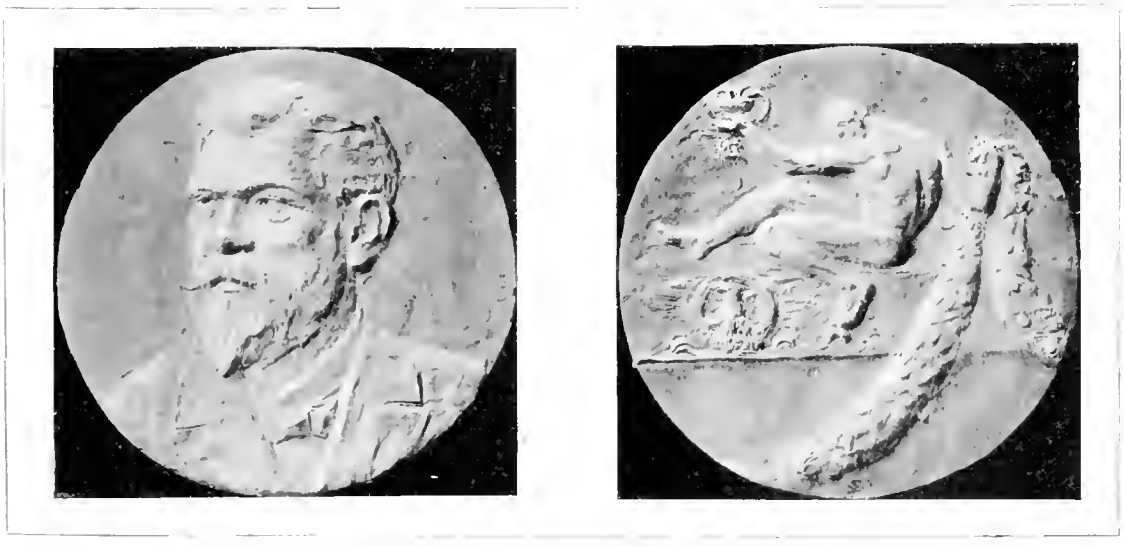
A. L.

MONUMENTO A GIOVANNI DA VERRAZZANO.

A Greve, suo paese natale, si è inaugurato, con un discorso dell'on. Rosadi e con grandi feste, un monumento a Giovanni da Verrazzano, l'ardito navigatore italiano cui recenti studii rivendicarono i meriti singolari.

Il monumento, alto sette metri (4 la statua e 3 la base), raffigura il da Verrazzano nell'atto in cui impartisce energicamente un ordine alla squadra francese di Francesco I, di cui ebbe il supremo comando, ed è opera geniale dello scultore Romeo Pazzini di Firenze. Nel volto, nella posa, è impressa l'energia dell'uomo d'azione, e il contrasto fra l'armatura rigida d'acciaio e la morbidezza del mantello di panno sovrappostole è reso senza nuocere all'armoniosità della linea.

La statua bronzea posa sopra una base in pietra forte, di forma semplice e originale, con tre gradini nella parte inferiore e un fregio d'alloro in ceramica, incorniciato in quella superiore. Sulle due facce principali della stessa base si veggono due medaglioni — pure in bronzo a fondo d'oro — che raffigurano l'uno una galea cinquecentesca solcante le onde del mare, l'altro lo stemma del condottiero racchiuso in un ramo di lauro stilizzato.



MEDAGLIA OFFERTA DAI MEDICI ITALIANI AL DOTTOR HIRCHEMBERG. (SCULTORE A. CATALDI).

UNA MEDAGLIA AL DOTT. HIRCHEMBERG.

Il giorno otto settembre, a Roma, gli oculisti italiani offrirono al loro insigne maestro Hirchemberg, che compiè i settant'anni, una grande me-

ALTORILIEVO DEL MONUMENTO A VERDI. (A. CARMINATI).

daglia d'oro. E' una vera opera d'arte dovuta ad Amleto Cataldi, che sul *recto* ha finissimamente modellato il mezzo busto del grande oculista e sul rovescio ha simboleggiata la medicina italiana recante un tributo di festa. La medaglia è coniata in un unico esemplare.

IL MONUMENTO DI VERDI A MILANO.

Il 10 ottobre si inaugurerà a Milano, in piazza Buonarroti, il monumento nazionale a Giuseppe Verdi, opera dello scultore Butti.

A tutti è noto che il monumento era stato aggiudicato dalla Commissione del II Concorso (1906) ad Antonio Carminati. Della sua opera lo scultore, immaturamente mancato nella primavera del 1908, lasciò il bozzetto definitivo in grandi dimensioni, che qui riproduciamo, molte composizioni degli altorilievi allegorici, e gli abbozzi al naturale delle statue figuranti la Melodia e l'Armonia Verdiana. Vari estimatori, fra i quali Leonardo Bistolfi, sostennero nobilmente che l'opera fosse continuata ed ultimata. Ma il Comitato ritenne di abbandonare l'idea e deliberò di assegnare senz'altro l'ideazione al maestro del povero Carminati, ad Enrico Butti.

Il Carminati, nato a Brembate (Bergamo) nel 1858, era artista genialissimo, colto allievo del Butti e dell'Accademia di Brera. Nella sua prima gioventù fu anche a Torino collo scultore Tabacchi ed in seguito a Roma col Monteverde

L'opera che cominciò a segnalarlo fra gli scultori lombardi fu « Lavoro notturno », un garzone panattiere addormentato su di un sacco di farina, ora proprietà del Museo d'arte moderna del Castello Sforzesco di Milano.

Il « San Luigi Gonzaga che sorregge un appestato » (Esposizioni Riunite, Milano 1894) e la statua dell'arcivescovo di Milano Calabiana sono opere veramente magistrali che resteranno notevoli nell'arte lombarda contemporanea.

BOZZETTO DEL MONUMENTO A GIUSEPPE VERDI. (ANTONIO CARMINATI).

MONUMENTO A GIUSEPPE VERDI CHE SI STA PER INAUGURARE A MILANO.
(SCULTORE BUTTI).

NECROLOGIO.

Alfonso Rubbiani. — Questo innamorato di Bologna e della sua arte antica, il restauratore mirabile de' suoi monumenti, è morto a Bologna il 20 settembre. Quivi era nato 64 anni fa da famiglia oriunda di Ferrara. Compiuti gli studi medî, si dedicò alle belle arti. Datosi poi al giornalismo, nella intransigente « Ancora » combattè sotto lo pseudonimo di *Baiardo* con leggiadria di forma e acutezza di pensiero aspre battaglie che gli valsero dal Panzacchi il titolo di « Corvo bianco ». Più tardi si diede a tutt' uomo a coltivare gli interrotti studi di architettura, ed in questa sua arte portò una passione veramente convinta e continua. Fu, si può dire, il maggior rievocatore della storia bolognese; e di Bologna conosceva pietra per pietra, d'ogni edificio tutte le vicende, dal fiorire alla decadenza. Vanno ricordati fra i suoi migliori lavori il grandioso restauro del monumentale tempio di San Francesco, iniziato intorno al 1886, quello di S. Petronio, il Palazzo dei Notai, il Palazzo del Podestà, oltre numerose chiese ed edifici pubblici e privati bolognesi.

Fu il fondatore e fino ad ieri il direttore dell'*Aemilia Ars*, la notissima società che seppe tanto perfezionare l'arte del ricamo in Italia.

Alfred East. — Al momento di ultimare la stampa del presente fascicolo, ci giunge la notizia della morte di questo grande paesista inglese, avvenuta a Londra il 30 settembre.

Di lui e della sua opera geniale, l'*Emporium* si è già ampiamente occupato nel fascicolo di giugno del 1901 in un notevole articolo di Mario Borsa. Qui solo ricordiamo che egli era un amoroso e fantasioso interprete del paesaggio; mentre ne sapeva rendere tutta l'intima poesia cogliendo l'aspetto e l'umore più significativo, possedeva il grande pregio di dare l'impressione precisa della realtà.

IN BIBLIOTECA.

MAZZINI BEDUSCHI — *Dopo trenta anni d'impressionismo* — Roma, U. Nalato, editore, 1913.

In un piccolo ed elegante volume, Mazzini Beduschi, critico d'arte e pittore, fa una rapida corsa attraverso le vie battute in un trentennio dall'impressionismo. Egli rimonta alle timide origini della scuola pittorica, ne ricorda i successi, contrastatissimi sul principio, i suoi maggiori rappresentanti, i mediocri seguaci. E, a proposito di questi ultimi, non manca di rilevare come l'impressionismo, a parte tutti i suoi meriti, ebbe anche il demerito grande di aver lanciato, più d'ogni altra scuola, l'arte moderna verso la ricerca delle originalità ad ogni costo. Per quello che concerne l'Italia, il Beduschi osserva come fra gli artisti nostri l'ingegno vivace e spontaneo non manchi, ma abbisogni di essere salvato da tentazioni pericolose. Occorre ricondurre l'arte al suo grande e principale ufficio decorativo. Ma a noi pare che tanto la pittura quanto la scultura italiana vadano, appunto orientandosi verso il decorativo, intesa la parola in senso lato, e perciò l'autore può aver qualche ragione di giusto compiacimento.

F. CAZZAMINI MUSSI — *Alma Poësis*: nuovi soliloqui letterari (Aganoor, Belteloni, Giaconi, Marchese, Rapisardi, Pascoli, D'Annunzio, Bertacchi, Corradino, Gozzano, Moretti, Negri, Trilussa) — Palermo, Remo Sandron, 1913.

CARLO PORTA — *Antologia*, a cura di ATTILIO MOMIGLIANO, disegni di R. SALVADORI — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

ERODA — *I Mimi*, versione di GIOVANNI SETTI, xilografie di ANTONIO MORONI — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

GIUSEPPE BELTRAMI — *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino* (1667-1747) — Milano, Tip. U. Allegretti, 1913.

GILBERTO SECRÉTANT — *Luigi Serena* (1855-1911): discorso inaugurale della Mostra « Luigi Serena » tenuto a Treviso il 4 novembre 1911 — Milano, Alfieri e Lacroix, 1913.

SERENO LOCATELLI MILESI — Per la « Dante »: discorso pronunciato nel Teatro Eden di S. Pellegrino il 10 agosto 1913 — Bergamo, Stab. Fratelli Bolis, 1914.

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE??... BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore ricostituente
Un fiala L. 4,50 — ½ fiala L. 3,—
Farmacie — Deposito Generale
12, Corso P. Vittoria - MILANO

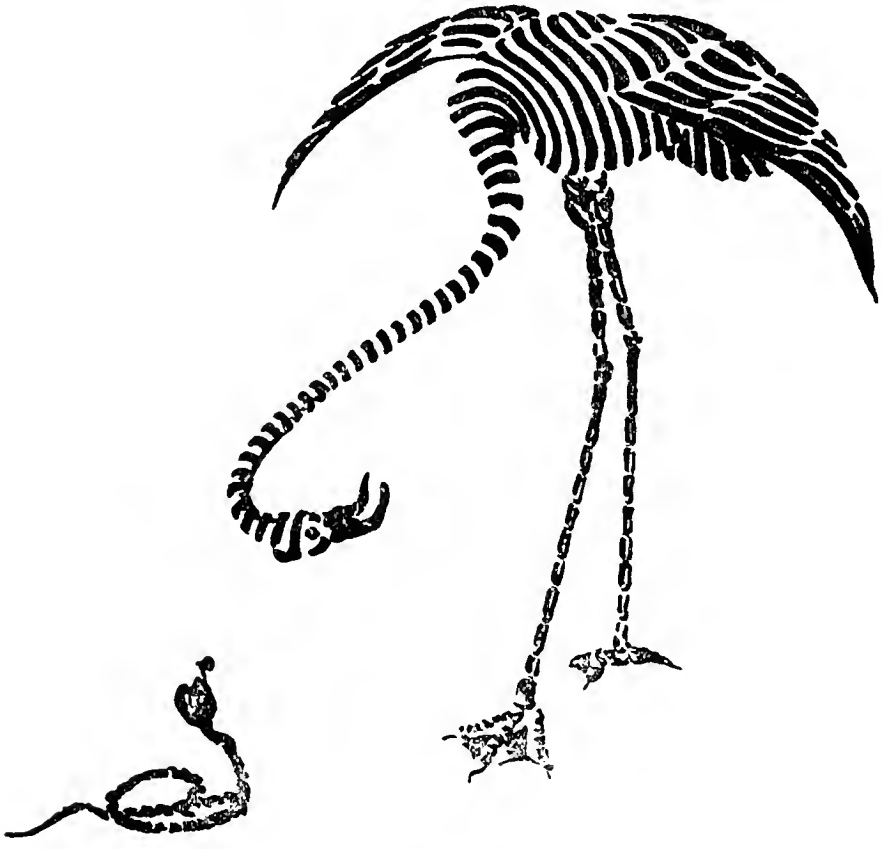
TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXVIII N. 22

EMPORIUM

1.° NOVEMBRE 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'



DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Sirolina "Roche,,

di comprovata efficacia in

Catarri Bronchiali

Tossi catarrali, Tosse asinina,

Influenza.

Si acquista nelle Farmacie

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 via Galileo

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sacra di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor. Modena 1909.
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Arte Venezia 1913

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via Boccaccio 7, MILANO
Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS

F. C. FRIESEKE: L'OISEAU PAPPAGAIL

EMPORIUM

VOL. XXXVIII. NOVEMBRE 1913 N. 227

ARTISTI CONTEMPORANEI: FREDERICK CARL FRIESEKE.

SE i pittori degli Stati Uniti d'America possono a buon diritto vantarsi di aver riportato in Europa più di una brillante vittoria estetica, presentandosi in gruppo nelle mostre d'arte internazionale degli ultimi sei lustri, è però del successo ottenuto nell'esposizione mondiale di Parigi del 1900 che debbono sopra tutto andare orgogliosi, del perchè è in essa che raccolsero le più vive simpatie e suscitarono le maggiori ammirazioni.

Tale successo, non soltanto eccezionale ma addirittura trionfale, fu, diciamolo pure ad onore del vero, più che meritato, giacchè nelle sale della sezione degli Stati Uniti trovavasi radunato un complesso di opere, le quali, quasi tutte, per evidenza figurativa, per larghezza e vigoria di fattura e in ispecie per una giovanilità risoluta audace e sicura di sè, si elevavano dalla mediocrità, evitavano la banalità e raggiungevano assai di sovente una impressionante intensità pittorica, destinata non soltanto a col-

FREDERICK CARL FRIESEKE.

pace, [illegible] ad allietare ed anche ad inebbriare le pupille dei visitatori.

Possedendo gli Americani piuttosto doti di visione acuta e di rievocazione efficace della realtà, avvalorate da una tecnica sempre disinvolta, spesso vigorosa e talvolta perfino spavalda, che doti d'ideazione concettosa, di misurato e nobile accorgimento di composizione e di grazia sottile e spi-

per quanto si ammirassero le opere presentate, non convenire che sarebbe riuscito vano il volere ricercare in esse quel complesso di spiccati caratteri comuni che attestansi atti a rivelare la tipica unicità della razza e gl'intimi legami con una tradizione nazionale plurisecolare, e si doveva riconoscere che gli autori potevano esserne quasi sempre associati ora all'una ora all'altra delle scuole pit-

L. C. FRIESEKE — TOILETTA MATTUTINA. (Fot. Romanais).

rituale, se ci apparivano freddi e convenzionali, salvo rarissime eccezioni, quando tentavano di cimentarsi, nel genere storico, nelle allegorie, nelle figurazioni sacre o mitologiche od anche nelle fantasie decorative, raggiungevano invece una rara eccellenza nel trattare le scene d'intimità familiare, il paesaggio e sopra tutto il ritratto.

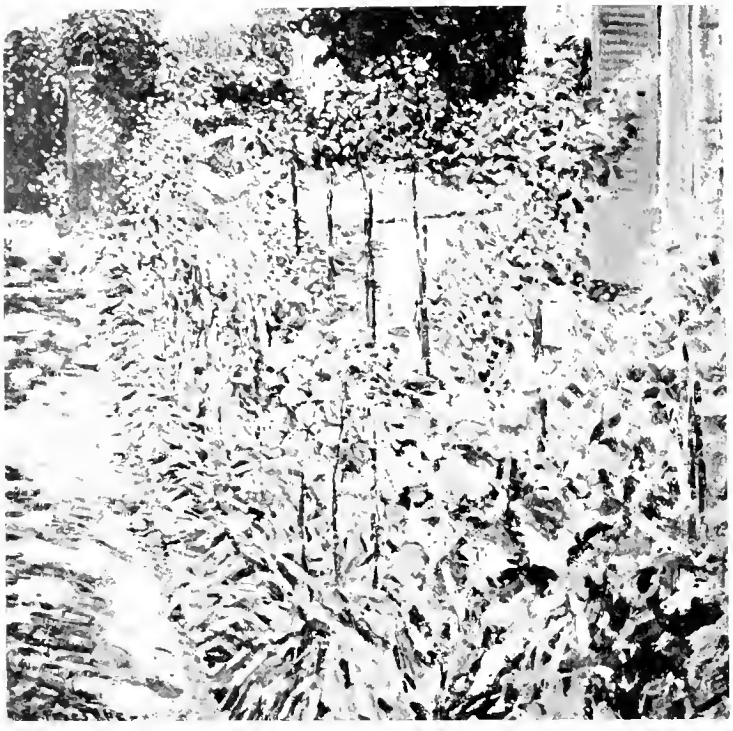
Ma [illegible] a Parigi nel 1900 come a Roma nel [illegible] e come nelle altre mostre d'arte, in cui, nel decennale intervallo, gli Americani del Nord sono intervenuti in schiera folta e serrata, non si poteva,

toriche sovraneggianti in Francia, in Inghilterra od in Germania, in modo da concludere che, se è indubbio che vi sono oggidì e che vi sono stati nel secolo scorso pittori americani di tale e tanta valentia da fare, più di una volta, invidia ai pittori europei, non è perciò men vero che non esiste ancora una pittura americana, nel puro e completo senso della parola.

A simile conclusione è, del resto, giunto di recente anche qualche critico americano acuto imparziale e spregiudicato, come ad esempio Chri-

I. C. FRIESEKE: PRIMA DELLA RAPPRESENTAZIONE.

(Fot. Rosenau).



F. C. FRIESEKE : MEZZOGIORNO. (Lot. Romanai-

F. C. FRIESEKE : I GIGLI

F. C. FRIESEKE : FINESTRA APERTA.

stian Brinton, e, facendo una rapida scorsa attraverso la storia dello sviluppo della pittura degli Stati Uniti, dai suoi primordii, rimontanti a poco più di un secolo e mezzo fa, ai giorni nostri, ci si può di leggieri accertare che, se vi è stato più di una volta il tentativo di imprimerle uno spiccato carattere nazionale, esso non ha ottenuto mai nè lungo seguito, nè reale fortuna, perchè è stato immancabilmente sovrastato e cancellato da una qualche rinnovata e possente corrente di cosmopolitismo eclettico.

* * *

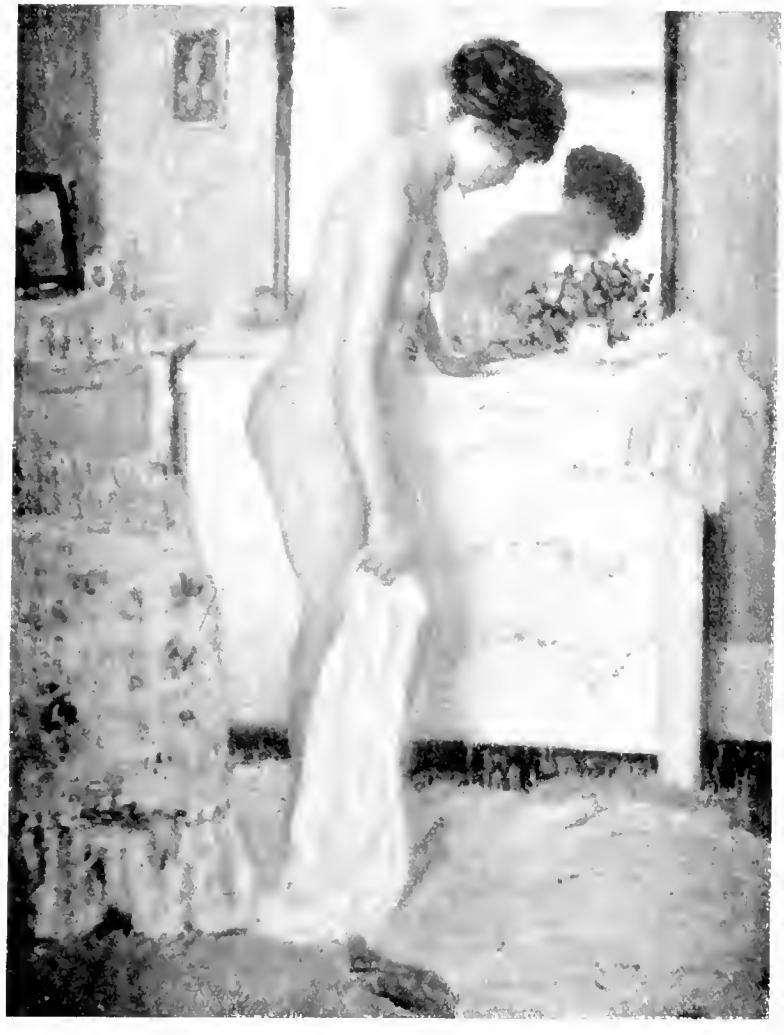
Dopo un primo periodo coloniale e prerivoluzionario, che ebbe per massimo centro artistico la città di Filadelfia, in cui nel 1805 sorger doveva la prima delle accademie americane di belle arti, e durante il quale la pittura degli Stati Uniti rimase completamente assoggettata alla imperiosa influenza inglese, presentando come suoi più caratteristici campioni John Singleton Copley (1737-1815), Benjamin West (1738-1820) e in particolar modo Gilbert Stuart (1755-1828), distintisi sopra tutto nel ritratto, e dopo un periodo di transizione, in cui emerse John Vanderlyn (1775-1852), che, dopo una lunga e fortunata permanenza a Parigi, tentò di acclimatare nella sua patria il freddo classicismo di tradizione italiana, si iniziò il cosidetto

L. C. FRIESEKE - LA BAGNANTE.

periodo provinciale. Esso rappresenta nell'America Settentrionale lo sforzo più accentuato, più metodico e più volontario, se anche con risultato affatto mediocre, di una pittura nazionale.

Durante, infatti, questo periodo, un gruppo abbastanza numeroso di pittori, fra i quali si distinsero nei primi anni il Doughty, il Durand ed in ispecie il Cole, e negli anni susseguenti il Bierstadt, il Church ed il Moran, si dedicarono quasi esclusivamente al paesaggio di carattere panoramico, chiedendo l'ispirazione alle vaste praterie, alle boscose vallate, alle rocciose montagne ed ai grandi

e tumultuosi corsi d'acqua della loro madre patria. La fattura paziente minuziosa ed asciutta delle loro ampie tele mancava, però, quasi sempre d'ogni vera seduzione d'arte, in modo che il successo ottenuto a bella prima presso i loro compatrioti doveva tramontare ben presto. Le loro buone intenzioni non apparivano sussidiate, o per lo meno lo erano troppo scarsamente, da solide e veraci attitudini pittoriche e da agili e sapienti qualità di tecnica, le quali invece, di lì a non molto, riuscivano ad affermarsi in maniera spiccata ed oltremodo persuasiva nei quadri di coloro che, come fu il il caso pel Fuller, per l'Hunter, per il La Farge e per l'Inness, recatisi in Francia e ritornatine, dopo avervi soggiornato piuttosto a lungo, ne riportarono, in seguito ad un coscienzioso ed appassionato lavoro di assimilazione, il risultato condensato delle vivificanti ed esaltanti lezioni di cromatismo drammatico di un Delacroix, di realismo pateticamente rusticano di un Millet o di



F. C. FRIESEKE: DAVANTI ALLO SPECCHIO.

F. C. FRIESEKE: IL THÈ NEL GIARDINO. (Fot. Romana)

E. C. TRIEBSEE: ACCANTO AI FIORI

trasfiguratrice poesia naturalistica di un Corot, di un Daubigny e degli altri nobili e schietti componenti del glorioso gruppo di Barbizon.

Di fronte a questi pittori, appartenenti ad un

litografo di geniale originalità nella sua aristocratica ed ultra-squisita raffinatezza, il quale, nato in America ma vissuto quasi sempre in Europa, si compiaceva a proclamare, ogni volta che gliene si

L. C. TRIESTE: LA VICINA.

dato gruppo e seguenti, con maggiore o minore fedeltà e con maggiore o minore trasporto, una data tendenza d'arte, si schierarono alcuni altri d'indipendenza spiccatamente personale. Fra costoro basterà che io qui ricordi i due maggiori, d'indole così differente l'uno dall'altro, cioè James Mac Neil Whistler (1834-1879), pittore, acquafortista e

presentasse l'occasione, che l'arte non ha patria, e Winslhore Homer (1839-1910), pittore di spirito austeramente democratico, di visione oggettiva e di fattura rude ma vigorosa, che, pure avendo trattato i temi più diversi, riuscì eccellente sopra tutto nel ritrarre le scene della vita marinaresca e che, rimastosene di proposito deliberato sempre

in patria, è stato forse l'unico che abbia voluto ed abbia saputo dare alla produzione del proprio pennello un'impronta spiccatamente ed essenzialmente americana.

Se abbastanza estesa e profonda fu l'influenza che, malgrado la sua lontananza dalla patria, esercitò il Whistler sui giovani pittori americani, benchè spesso si alternasse e più di una volta si fondesse con l'influenza dei più acclamati, dei più abili ed anche dei più ardimentosi fra i moderni artisti francesi inglesi ed anche tedeschi, di quella dell'Homer si può affermare che sia rimasta quasi del tutto negativa.

Il cosmopolitismo nell'ispirazione ed il virtuosismo nella tecnica dovevano imporsi sempre più agli Americani del Nord, che si consacravano alle belle arti, inducendoli, tutti o quasi tutti, malgrado il moltiplicarsi di accademie, di musei e di esposizioni che si è avverato nella Repubblica degli Stati Uniti nell'ultimo trentennio, a venire in Europa, se non proprio per iniziarsi alla pittura, per perfezionarsi in essa, e persuadendoli assai di sovente a prendervi stabile dimora, come hanno fatto il Dannat, il Sargent, il Melckers, lo Shannon, il Marx, il Fisher, l'Hitchock, il Vedder, lo Stewart, l'Harrison e la Cassatt, per citare soltanto alcuni dei più celebri, e come hanno fatto, fra i più giovani, Richard Miller e quell'amabile glorificatore della leggiadria muliebre che è Frederick Carl Frieseke,

F. C. FRIESEKE: LA FINESTRA.

(Fot. Romaris).

sulla cui opera di delicata freschezza e di grazia deliziosa mi piace oggidì di richiamare l'attenzione dei cortesi miei lettori.

* * *

Frederick Carl Frieseke, nato nell'anno 1870 a Michigan (Indiana) da genitori entrambi americani, ma di origine l'uno tedesca e l'altro scozzese, fece i suoi studi di lettere e di scienze nelle scuole pubbliche della sua città natale, iniziandosi all'arte nell'Istituto di belle arti di Chicago.

F. C. FRIESEKE: GABBIA AL SOLE.

F. C. FRIESEKE: LA COLAZIONE

L. C. TRIESEKE : GLI ORECCHINI.

L. C. TRIESEKE : DONNA CHE CUCI

Per perfezionarsi in essa egli, però, credette, come la maggior parte dei suoi compatriotti, di dover lasciare gli Stati Uniti d'America per la Francia. Si recò quindi, nella primavera del 1898, a Parigi ed entrò nel famoso *Atelier Jullien*, dove studiò, durante sei mesi circa, sotto la guida di Benjamin Constant e di Jean Paul Laurens. Assai più che l'ammaestramento, un po' frettoloso ed abegli si persuase a rinunciare alla pittura ad acquerello, esercitata da lui quasi esclusivamente per un anno o due, presentandone con un certo successo qualche saggio nel *Salon du Champ de Mars* del 1899, l'influenza di quegli Impressionisti francesi, della cui tecnica sottile e raffinata aveva appreso le prime nozioni in patria dalle tele di Theodor Robinson e degli altri componenti del celebre

F. C. FRIESEKE - LA MALVAROSA. (Fot. Romanais).

bastanza stanco, di questi due reputati campioni dell'arte ufficiale francese, doveva sul Frieseke esercitare un'influenza iniziatrice la parola del Whistler, che egli ebbe l'opportunità di avvicinare in una specie di corso internazionale di pittura, in cui il geniale Americano soleva recarsi, di tratto in tratto, per dire ai giovani che lo frequentavano qualche prezioso consiglio tecnico, affascinandoli e, in pari tempo, spaventandoli alquanto coi suoi audaci paradossi demolitori.

Anche più profonda, più giovevole e più decisiva doveva in seguito esercitarsi sul Frieseke, quando gruppo di paesisti e figuristi d'avanguardia, battezzato con la semplice qualifica di *Ten American Painters*.

Fattosi, con entusiastica risoluzione, pittore dell'aria aperta e dei molteplici effetti della luce solare sulle cose e sulle persone, Frederick Carl Frieseke, mentre in patria vedeva coronate dal più vivo e schietto successo alcune sue vaste pitture murali per sale da ricevimento di grandi alberghi e per sale di concerti, suggerite da figure e spettacoli della moderna vita reale, in Europa, partecipando, con tutta una vaghissima e gioconda serie di tele

F. C. FRIESEKE : SUL FIUME.

di piccolo e di medio formato, alle più importanti mostre internazionali d'arte, riusciva a conquistare varie medaglie, ad ottenere che parecchie delle sue opere venissero acquistate, a titolo d'onore, da pubbliche gallerie ed a richiamare su di sè e sulla sua sapiente e gradevole produzione pittorica la considerazione della critica più autorevole e l'ammirativa simpatia dei pubblici più diversi, fra i quali non ultimo quell'italiano, che ha avuto agio di degnamente apprezzarlo sopra tutto nella mostra di Venezia del 1909 ed in quella di Roma del 1911.

Delicate gamme di tinte tenere e giuoco brioso di luci fra i rami fioriti ed i fogliami verdi, nonchè sulle leggiere vesti e le rosee carni femminili formano il soggetto principale dei quadri del Frieseke. Ebbene, malgrado la volontaria semplicità dei motivi pittorici a cui egli si compiace e che si aggirano per solito in un breve ambito primaverilmente naturalistico, in cui, sotto il bacio fulgido del sole, la leggiadra freschezza dei giardini fioriti e dei cristallini laghetti verdognoli si armonizza, con grazia così squisita e delicata, con la giovanile formosità delle figure femminili, che passeggiano sotto gli alberi, si cullano nelle barche o si tuffano nell'acqua, il giovine e valentissimo pittore americano non riesce mai monotono nè mai ci stanca, sia perchè chiede di continuo l'ispirazione alla realtà, sia perchè sa diversificare con raro magistero i piccoli particolari significativi, sia sopra tutto per la sua sapiente raffinatezza cromatica che ne fa un affascinante giocondatore delle pupille.

VITTORIO PICA.

F. C. FRIESEKE: TULIPANI GIALLI.

LETTERATI CONTEMPORANEI: MAX ELSKAMP.

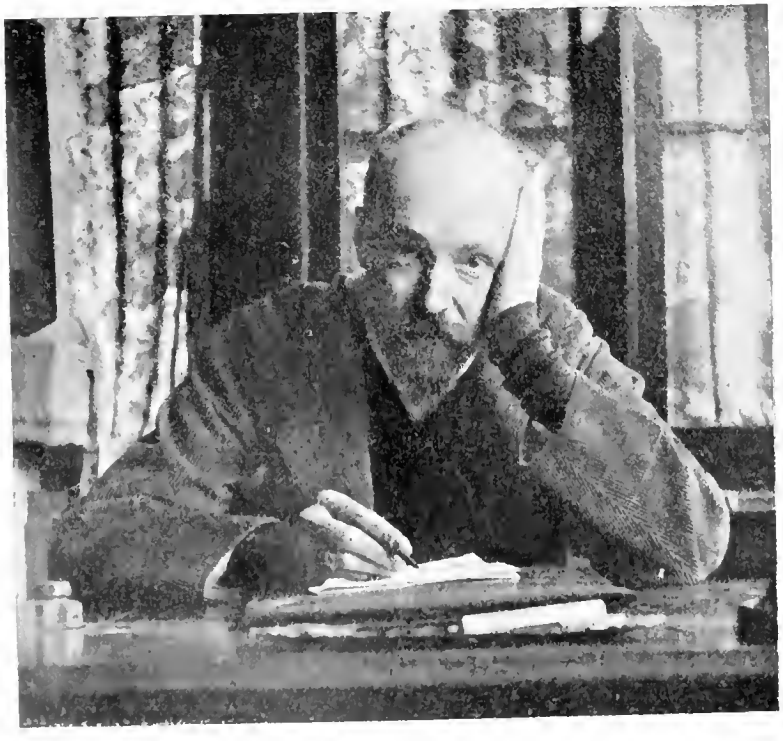
Et c'est la mer et les églises chantant
haut, mais la mer surtout.
MAX ELSKAMP, *Salutations.*

UNA pittoresca città in riva al mare, brulicante di gente umile e religiosa, una città gaia e luminosa, dove le madonne sorridono agli angoli delle strade, dove il cuore è turbato dai lenti rintocchi di campane lontane e dove l'occhio si ferma volentieri sulla cresta bianca delle onde irrequiete o sulle grandi vele che fuggono verso l'estremo limite dell' orizzonte o sulle ali dei molini a vento che rompono la monotonia della sterminata pianura fiamminga — ecco le sensazioni semplici e fresche che lumeggiano la deliziosa opera poetica di Max Elskamp.

Il poeta dice la sua canzone con una ingenuità piena di candore:

J'ai descendu jusqu'à la Bonté
Le fleuve de ma naïveté.

Di primo acchito questo candore francescano è sconcertante. Il poeta veramente sincero, che si preoccupa di analizzare le sue sensazioni con scrupolosa esattezza, giunge quasi sempre a fermare l'attenzione del nostro orecchio con la personalità del suo accento. Ora, in Max Elskamp, tutto è nuovo. Nessuno, fra i poeti del nostro tempo, adopera un linguaggio così strettamente ed innegabilmente personale, nessuno possiede un sistema di ritmi così completo, vario ed omogeneo. Le strofe sono fragili, puerili, evanescenti come bolle di sapone, e salgono nell'aria pura come se fossero prive di consistenza, ma nella trasparenza delle loro pareti noi vediamo il cielo del mese di maggio, azzurro come il mantello della Vergine, poi i « paysages en rond », poi ancora « la Flandre et la mer entre les branches » e il mare dove vi



MAX ELSKAMP NEL SUO STUDIO (1912).

è kermesse de bateaux : infine le tremolanti bolle racchiudono nelle loro pareti diafane tutto ciò che vibra nell'aria di un bel mattino di domenica:

Et par la ville, les enfants
Chanteurs de paysages blancs
Font les oiseaux et s'inquiètent
Que si matin il fasse fête....

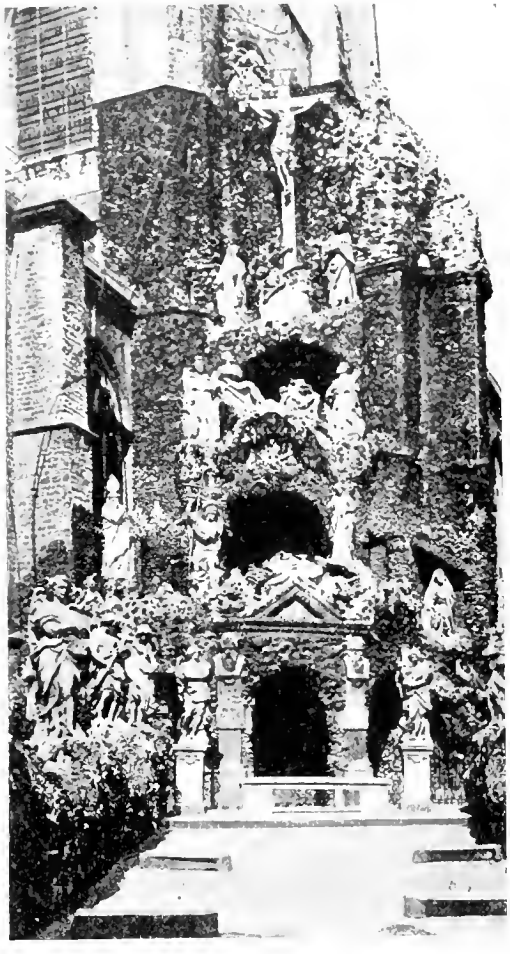
Max Elskamp è un artista che ebbe formato il suo stile unicamente dalle impressioni dell'infanzia. Egli nacque in Anversa

... où l'on voit la mer à l'horizon,

La casa della sua famiglia era situata in via Saint-Paul, in uno dei quartieri dove maggiormente fermenta la caratteristica vita del porto. Il nonno esercitava il commercio marittimo coi paesi tropicali: due navigli andavano e venivano continuamente, e ad ogni viaggio gli occhi meravigliati del giovane Elskamp vedevano degli oggetti curiosi, delle noci di cocco bizzarramente lavorate, delle pietre iridescenti, delle armi primitive, degli idoli strani, tutto un museo esotico che faceva sentire la nostalgia delle grandi isole profumate perdute laggiù nell'oceano immenso. Più tardi il poeta se ne sovvenne e adorò le brezze possenti dell'oceano e le svelte linee dei bastimenti a vela:

Mais je n'en puis, ce sont les miens
Qui m'ont parlé trop de navires.

Dietro la casa dell'avo, all'estremità dello stretto giardino, si trovava il misterioso Calvario della chiesa di Saint-Paul. Questa è una di quelle costruzioni sacre, come ve ne sono ancora in Fiandra e in Bretagna, e che intendono di rappresentare, per mezzo di rozze sculture, le principali figure della Passione: in mezzo vi è quasi sempre un mausoleo immenso, nel quale Cristo riposa, circondato, tutto all'intorno e più in basso, dalle figure dei peccatori tormentati dalle fiamme dell'inferno. L'immaginazione del fanciullo si trovava così presa tra il fascino delle isole lontane e il mistero del Calvario vicino.... Solitario, senza amici, Max Elskamp fanciullo visse una vita di sogno, con davanti agli occhi sempre lo stesso orizzonte, e non vedendo, attraverso i vetri, che i verdastri canali di Anversa, e la terrificante mole del Calvario. Egli ogni giorno vedeva le buone donne devote e un po' bigotte, della vecchia Anversa, prosternarsi davanti al mausoleo, e questo lo faceva pensare a Cristo sepolto e, nella sua immaginazione puerile, vedeva le fiamme che avvolgono i corpi dei peccatori dannati all'inferno. Egli ricordava di aver visto, il venerdì santo, le cortigiane imbellettate di Anversa recarsi al Calvario, spinte da una superstizione malsana e perversa, per toccare col seno le reliquie sacre. La notte egli era allucinato da un esercito di diavoli e di martiri, di dannati e di agonizzanti. Nelle sere di tempesta il vento, sferrando le sue raffiche contro il campanile del Calvario, e cacciandosi nelle anfrattuosità dei tetti e dei comignoli, lo faceva rabbrividire di spavento. Talvolta, nelle interminabili notti d'inverno, il rauco vociare dei marinai avvinazzati e lo sciacquare dell'acqua contro le carene dei navigli, erano i soli rumori che pervenivano al suo orecchio. L'adolescente si addormentava allora pensosamente, impaurito dal freddo terrore delle vecchie cose che lo circondavano, e si addormentava per cadere sotto il



ANVERSA — CHIESA DI S. PAOLO: IL CALVARIO.

giogo de' suoi sogni, de' suoi incubi e de' suoi terrori puerili:

Or, c'est ainsi le mauvais leurre
Des cadrans qui disent les heures.

Egli non conosceva altra gioia che i brevi intervalli di vacanze, passati con la famiglia, in mezzo alle praterie ricche di fiori di Ecaussines d'Enghien. Queste folate di luce aumentavano il turbamento che accompagnava inevitabilmente il suo ritorno ad Anversa, nella malinconica casa paterna:

MAX ELSKAMP — INCISIONE DI FRANCESCO VALLOTTON.

allora il solitario Max Elskamp, che già in quel tempo avrebbe potuto scrivere:

Je suis un pauvre oiseau des îles,

poco portato dalla nervosa delicatezza del suo temperamento ai tumultuosi passatempi de' suoi coetanei, si racchiuse in sè stesso e si creò un'esistenza tutta particolare. Con una specie di piacere morboso egli aspirò l'odore salino dei vecchi canali, e si fermò in lunghe contemplazioni davanti alle madonne che sorridono agli angoli dei vicoletti dei quartieri popolari:

Les bonnes madones aux coins
Des ruelles où sont les miens.

Egli si fece così un concetto affatto individuale dell'esistenza. Istintivamente trovò delle ariette ingenue e puerili, composte di quattro parole, come sono tutti i ritornelli infantili che i fanciulli ripetono così volentieri: ora quelle di Max Elskamp erano ispirate dalle impressioni vagamente inquiete delle sue prime insonnie e de' suoi primi turbamenti, erano cioè vibranti di misticismo e di mistero, di dolcezza e di ingenuità:

Et s'ébrouant
Rouets rouant,
Les rouets, au matin des vieilles,
Leur font s'éjouir les oreilles
D'un bruit rouant
Et s'ébrouant.

J'ai triste d'une ville en bois,
— Tourne, foire de ma rancœur,
Mes chevaux de bois de malheur —
J'ai triste d'une ville en bois,
J'ai mal à mes sabots de bois...

Più tardi queste cadenze infantili si trasformarono in canzoni musicali, dove la rima è volontariamente messa in disparte per lasciare il posto all'accordo simultaneo di assonanze omogenee oppure alla fusione di dissonanze armoniosamente disposte; istintivamente il poeta aveva compreso che il posto dei vocaboli, tanto dei verbi come dei sostantivi e dei qualificativi, e che la scelta stessa di questi vocaboli è unicamente determinata dalle leggi immutabili di una musica precisa e ideale, e infatti i suoi poemi rivelano la preoccupazione costante di obbedire all'armonia di questo principio: nelle sue strofe le parole, pur dando il necessario rilievo al contenuto di un'idea, sono in realtà legate unicamente dalle vibrazioni di un ritmo appropriato, di modo che la poesia di Max Elskamp è tutta pervasa di lirismo sottile, raffinato e diafano, dove vibra

... l'âme des beaux jours enfuis.

* * *

La preoccupazione di mettersi in armonia intellettuale con la letteratura tradizionale nata dalla folla anonima, è il motivo dominante dell'arte di Max Elskamp. È appunto a questa tendenza che egli deve l'originalità della sua visione poetica e il segreto di quella sua tenerezza, che carezza e commuove come il linguaggio ingenuo e un po' confuso dei bambini ancora sul limitare dell'esistenza.

Max Elskamp adora la sua terra di Fiandra ed ha un culto religioso per i costumi, le abitudini, le devozioni, le immagini e per tutti quei minuti particolari che hanno relazione con la vita interiore del popolo fiammingo. Ecco perchè il poeta francese Tristan Klingsor (colui che Jetho Bithel, in una delle sue antologie, definì « a magician of the middle age ») fece a Max Elskamp questa dedica veramente lusinghiera:

Je viens à vous mon cher Elskamp
Comme un pauvre varlet de cœur et de joie
Vient vers le beau seigneur qui campe
Sous sa texte d'azur et de soie.

Dopo aver letto i versi di *Dominical* e di *Salutations* si ha l'impressione di vedere Max Elskamp intento a ordinare e a carezzare, con una tenera minuzia, tutte quelle cose umili e primitive, che sentono così bene il profumo del passato, laggiù

... dans la bonne maison qui l'attend sous les arbres
En la blanche façon d'un très gauche évêché.

È nella malinconica casa paterna, « dans la chambre haute d'où l'on voit la mer ineffable », che il poeta passa le sue giornate, talvolta occupato a intagliare nel legno delle incisioni degne di un Giotto giovinetto, ma il più sovente intento a miniare dei piccoli poemi squisiti e a risuscitare — frutto delle sue veglie solitarie e delle sue giornate contemplative — l'Anima del popolo fiammingo.

Ed è tutta la vita popolare dei rivieraschi della Schelda che Max Elskamp celebra con un soave accento di preghiera: le gioie e le tristezze dome-

nicali, il lavoro quotidiano della gente dei campi e i viaggi dei pescatori verso i paesi meravigliosi del sole di mezzanotte. Di primo acchito l'opera sua appare quella che è realmente, e cioè l'apologia umana e fraterna di « ceux qui vivent humblement ».

Quando Max Elskamp diede alle stampe il suo primo libro, *Dominical*, non aveva altra guida che l'audacia, un poco battagliera, che gli veniva dal suo entusiasmo. Il libro lasciò perplessi tanto il pubblico quanto la critica. Soffermandosi su qualche metafora troppo bizzarra, alcuni critici, invece di riflettere che, alla fine del diciannovesimo secolo, tentare di rinnovare la visione degli uomini e delle cose che fiorivano nel Medio Evo, significa innovare: invece di riflettere che, a cotesto poeta originalissimo e raffinato, per esplorare i dedali di un'ingenuità complessa, occorreva un linguaggio arcaicamente nuovo, invece di cercare la sostanza dell'opera poetica, si fermarono alla superficialità della forma e definirono *Dominical* un libro pieno « de syntaxes trop bizarres et d'expressions tarabiscotées et baroques ».

A dire il vero è più facile affermare il fascino particolare della lingua di Max Elskamp, che metterne in chiaro i procedimenti sintattici. Salta subito all'occhio che il poeta usa frequentemente certe congiunzioni ingenue (« or, car, mais..., ») fatte apposta per tradurre le impressioni fresche di un'anima infantile che ammira ogni cosa e si meraviglia di tutto. Si sente subito l'affettazione di certi legamenti sintetici di parole, come ad esempio « les robes de laissez-toute-espérance », le « vieilles gens de toux-et-misère ». Si comprende pure che l'originalità stessa di questa poesia è dovuta in parte all'abbondanza di locuzioni ellittiche: ma, in sostanza, i procedimenti espressivi di Max Elskamp rivelano non già della semplice letteratura ma bensì una tendenza a miniare e ad avvolgere in un velo musicale anche i fatti e le cose meno espressive: l'emozione giunge al lettore non direttamente, attraverso la sonorità degli ornamenti fraseologici, ma indirettamente, per mezzo di successive evocazioni di piccole immagini, avvolte nella fragile musica delle rime e delle assonanze.

Del miniaturista Max Elskamp ha lo sguardo preciso e sicuro. Un tratto, una parola gli basta per precisare il profilo di un oggetto o la fisionomia di un paesaggio:

Or c'en est fini des semaines
où, dans l'eau, mains rouges, l'on peine;

Et c'est matin villes en bleu,
villes en blanc, villes en Dieu,
avec les clochers au milieu.

C'est fête, à bras nus,
cuisez boulangers,
et, papegai chu,
riez, les archers.

Quello che, sotto il punto di vista linguistico, Charles de Coster aveva osato, modernizzando il francese arcaico del cinquecento, per immortalizzare l'epoca fiamminga di *Ulenspiegel*, Max Elskamp l'osò egualmente ne' suoi minuscoli poemi, così puerili e così soavemente innamorati della vita:

Or aujourd'hui dans les choses
De décor infantinement,
Dans les arbres couleur de choses
Et de jouets très tendrement
J'ai vu comme une apothéose.

Quindi, con un'audacia superiore a quella di Charles de Coster, e con miglior discernimento, Max Elskamp tradurrà, in un francese modernamente arcaico, prima la sua esistenza interiore, le sue gioie domenicali e i suoi umili amori, e poi le gioie, le preghiere e le fatiche del popolo fiammingo: popolo di lavoratori devoti, di pescatori superstiziosi, di piccoli venditori di ceri e di minuti artigiani, laboriosamente intenti, durante la settimana, a guadagnarsi il pane santificato nel Pater.

« Et c'était comme si le monde, secouant l'ancien cilice, se couvre de la blanche robe des églises » (RAOUL GLABER). Tale fu l'epigrafe messa da Elskamp sul frontespizio del suo primo volume di versi.

Ed effettivamente *Dominical* si apre con un inno di gioia, dal quale appare subito tutto l'ottimismo poetico di un cuore devoto « aux jadis » e dove, dal titolo, dedicato al giorno del Signore, e fin dal primo verso, dove squilla il richiamo delle campane, vibra quell'amore del proprio paese, direi quasi quel campanilismo tradizionale, che più

MAX ELSKAMP — DISEGNO DI FRANK GHYS.

tardi sarà uno dei tratti dominanti dell'opera di Max Elskamp:

Bonnes gens, il fait grand dimanche
Et de gel et de verglas
A la ville qu'endimanche
Les drapeaux des consulats.

Les drapeaux des consulats »: la frase è tipica e tratteggia in un sol verso la metropoli fiamminga. Anversa, dove tutte le nazioni del mondo civile sono rappresentate dai consolati: Anversa,

MAX ELSKAMP — BUSTO IN BRONZO DI A. STRYMANS (1911).

la città très-port-de-mer », dove tumultuosamente si agitano, nel sole domenicale,

Les gens du dimanche qui vont
En voyage avec tant de gestes.

Anversa, con tutti l'equivoca vita delle straducole del porto, affollate di trafficanti levantini, di speculatori da bordello, di mercanti di antichità e di curiosità esotiche:

Marchands d'huile de Sésame
Et juifs de boutes à poils gris.

Davanti all'ignominia di questo spettacolo, l'indignazione del poeta innamorato della sua città, scatta con una veemenza di predicatore evangelico:

Il n'a plus de ville, elle est soûle
Et pleine de coeurs rénégats
Aux tavernes du Golgotha.
Le vin y est triste jusqu'à la mort
Il n'a plus de ville, elle est soûle.

Ma, in un animo così squisitamente delicato, l'indignazione non può durar molto, e l'innata festosità ripiglia subito il sopravvento:

Or voici, Sainte Catherine,
Que les églises s'illuminent
Puis sous les clochers en extase
Les rues pleines de gens qui passent
Et levant l'ancre les vaisseaux
Tout au loin du côté de l'eau.

I navigli e i campanili!... I campanili del suolo patrio e i navigli ai quali le Fiandre devono il loro popolo di marinai: i navigli che sono tutto il lavoro quotidiano della rude razza fiamminga e i campanili che ne simboleggiano invece tutta la Fede!...

Puis toujours et plus près encore
De la mer qui s'est faite en or,
Après les maisons les prairies
Et les derniers arbres en vie,
Voici, par leur nom de baptême
Au bout des fleuves qui les aiment,
Les plus belles nefs de mon port,
Toutes en choeur et bord à bord.
Or, en leur fête, et pour l'ouïe,
Je vous salue, Anne-Marie
Qui semblez porter des enfants
Dans vos voiles toujours en blanc,
Et ce m'est joie comme un cantique
D'enfin vous revoir l'Angélique,
A mâts nus de pomme à la bande
Et pourtant revenue d'Islande,
Mais lors, ainsi que Gabrielle,
Chantez haut vos voiles nouvelles,
Et ne pleurez plus Madeleine,
Vos filets perdus à la traîne,
Puis qu'à tous il est pardonné,
Même au vent, les baisers donnés,
Pour qu'en joie autant qu'en caresses,
Le soient tous les flots en liesse
Dans le concert où se complait,
Haut la mer à chanter Mai.

Dominical è il diario intimo delle sensazioni del poeta, durante il cheto svolgersi delle ore domenicali: lo stile specialmente rivela la costante preoccupazione del poeta di assimilare il suo linguaggio agli accenti ingenui della tradizione popolare, come ad esempio in questa felice adattazione del « Frère Jacques dormez-vouz », che è una delle più antiche canzoni popolari di Fiandra:

Ils sont venus, ils sont venus
Naïvement nus et goulus
De raisins de verre et de cierges,
Sur les bras longs des saintes vierges,
Les dimanches; sonnes matines
Frère Jacques en mes doctrines...

In *Salutations*, di quattro anni posteriore a *Dominical*, e che con questo e qualche altro poema di minor importanza, forma il primo volume delle opere di Max Elskamp [1], meglio conosciuto sotto il titolo di *La Louange de la Vie*, abbiamo invece la glorificazione della Vergine, non fatta con la religiosità di un asceta, ma con l'ardente mistici-

(1) Ecco una succinta bibliografia di Max Elskamp (1862): *Dominical* (1892) - *Salutations, dont d'angéliques* (1893) - *En Symbole vers l'Apostolat* (1895) - *Six chansons de pauvre homme pour celebrer la semaine de Flandre* (1896) - *La Louange de la Vie* (1898) - *Enluminures* (1908).

smo di un artista. Di sè stesso Max Elskamp disse: « Ce que je crois être? Un chrétien selon une foi un peu mienne, mais un athée non, et je crois ne l'avoir jamais été ». Come sottrarsi, del resto, all'influsso della religiosità quando si passa la propria esistenza in ammirazione delle madonne scolpite, degli incunaboli policromi, delle immagini multicolori (« vierges aux ors mats de bas-empire »), degli ex-voto di cera e di metallo, dei lunghi ceri tutto nei versi dedicati alla Vergine, alla protettrice della Fiandra marinara, l'immagine della quale, illuminata di sera dalle farfalle luminose delle lampade votive, sorride negli innumerevoli vicoli della vecchia Anversa. Max Elskamp è un mistico innamorato della Vergine: però nel suo misticismo un po' morboso egli considera la Vergine non già come un'astrazione divina, ma come una donna rivestita di tutti i caratteri della virtù e

MAX ELSKAMP NELLA SUA ABITAZIONE AD ANVERSA.

istoriati e dei missali miniati dagli artisti italiani del trecento?

L'importanza che ha il fascino dei secoli cristiani, nell'opera di Max Elskamp, è tale che ogni pagina, e si potrebbe dire quasi ogni verso, porta l'impronta di una religiosità arcaica:

Mais c'est trop redit, Madame la Vierge,
Mon Mal, car d'autres ont beaucoup souffert,
Témoins les pauvres petits arbres verts
De dédicace à vos autels de cierges.

La religiosità di Max Elskamp è notevole sopra-

della bellezza, e come tale egli ne parla con tutto l'ardore di un amante spirituale:

Mais mon coeur de salut en vous,
Mon coeur de trop grande personne
Pour ces ciels enfants, s'abandonne
A monter en lèvres vers vous.

Agli occhi di Max Elskamp la Vergine è « les fleurs de sa fenêtre ouverte » e « le baiser de la femme en rêve de ses nuits »; ella sente « les pures senteurs des bien-aimées fleurant les églantines » ed ha sulle mani « le poli des érables »

FRONTISPIZIO DELL' « ALPHABET DE NOTRE-DAME-LA-VIERGE ».

e « la douceur des eaux » ; infine ella gli appare

Aux arbres du sacrement,
Triangle de foi permanent
Avec, aux coins, un ange en ailes

come la si vede nelle ingenue oleografie che sono il solo ornamento delle povere case di Fiandra e di Brabante. La raffinatezza della sua sensibilità gli suggerisce delle immagini squisite, come questa: « Madame la Vierge, soeur noire pour Jésus malade chez les hommes », oppure delle piccole strofe di una soave ingenuità:

Et lors c'est légende accomplie,
Et mes villes ainsi guéries

Et consolées jusqu'à s'aimer
Comme un enfant après pleurer,

Dans les choses très de mystère
Des reposoirs et des lumières.

Où revoici tout mon pays
En dahlias et blanc de lys

Pour mieux glorifier vos cierges
Du mois de Mai, Madame la Vierge.

Ma l'entusiasmo mistico non si accontenta di concettini, ed infatti il poeta, errando come un fanciullo sulle rive del mare, dove le dighe enormi fanno ostacolo contro la prepotenza delle onde, canta « Marie, étoile de la mer » con accenti di incomparabile soavità:

Et Marie de mes beaux navires,
Marie étoile de la mer,
Me voici triste et bien amer
D'avoir si mal tenté vous dire;

COPERTINA PER L' « ALPHABET DE NOTRE-DAME-LA-VIERGE ».

Car vous êtes beaucoup plus belle,
— Et le savent les matelots —
Que ce pauvre chant mal à flots,
Car vous êtes beaucoup plus belle.

Et, Marie, soyez bénévole
A ces syntaxes mal au clair,
Où Vous sauront mes gens de mer
Experts aux simples paroles,

Car je ne suis point l'infidèle
Pour vous avoir mal et peu dite,
Marie, qui savez que tacites
Sont ceux des voiles et des ailes...

* * *

Max Elskamp è il solo poeta vivente che senta la religione, il culto, il simbolo e l'estetismo della « domenica » mistica. Ai suoi occhi la domenica significa il sorriso e la gioia, la felicità e la quiete di tutta la settimana, e questo gli suggerisce delle immagini che sembrano contorte e ricercate e sono invece di un simbolismo armoniosamente sintetico:

Un dimanche de coeur de bois » (una gioia egoista). « Un dimanche ivre d'eau-de-vie » (il sogghigno dell'ubriachezza). « Un dimanche maritime et d'hiver » (gioia di vecchi marinai che ricordano le avventure di gioventù). « Un dimanche de mal de langueur » (il ricordo di momenti felici). « Un dimanche solaire » (una felicità vivissima ed improvvisa).

Ora ecco che, in una domenica « maritime et d'hiver », con « les mains bleues de leurs jours

de navire ,

. . . Les parents de retour des bonnes australies

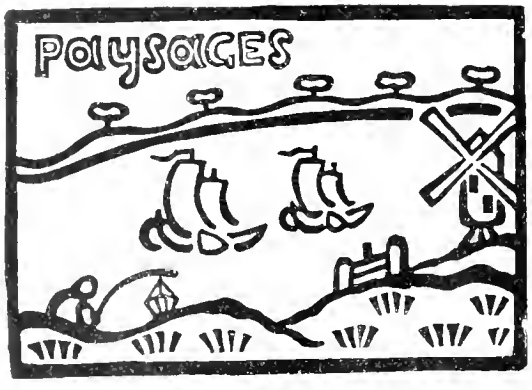
vengono a visitare la famiglia del poeta :

Les grands parents sous la lampe jaune en allés
Des mains m'ont fait signe d'être à l'enfant très femme
Et parlant de profil, comme à des yeux fermés,
Ils m'ont dit très doux :
Nous sommes ceux venus vers vous
Et d'annonciation vers la bien-aimée.

Allora, in un momento di commozione, il poeta tradisce il segreto che aveva sempre tenuto gelosamente nascosto :

Or, puisqu'ils ont dit les grands parents
Que mon bonheur est avec Vous ;
Puisqu'ils l'ont voulu les grands parents :

Puisqu'ils Vous ont désignée du geste,
Soyez ma belle chanson de geste
Et, trop, n'ayez crainte en moi vers Vous,



INCISIONE IN LEGNO PER « ENLUMINURES ».

Car sachez que je suis un enfant
Et que Vous êtes un peu moi-même,
Comme l'avaient dit les grands parents.

Et Vous serez ma belle actrice,
Mon bourreau d'or et mon supplice,

Et mes pinceaux et mes couleurs
A tous les panneaux de mon cœur.

Et Vous serez mon eau-de-vie,
Qui fait vive, au verre, la vie.

E fu l'amore tenace e melanconico dei vent'anni. Anche in questo periodo Max Elskamp restò l'angelico evocatore di *Salutations*. I suoi versi d'amore lasciano nel lettore l'impressione di essere scritti con la delicata preziosità di un Memmling e fanno pensare all'arte italiana di Fra Lippi e del Beato Agelico.

Mais les anges des toits des maisons de l'Aimée,
Les anges-voyageurs tout un grand jour loin d'Elle
Regardent par carreaux ciel aux maisons de l'Aimée ;

Les anges-voyageurs, buissonniers d'un dimanche,
Les anges-voyageurs se sont fait mal aux ailes,
Les anges-voyageurs, buissonniers d'un dimanche :

Les anges-voyageurs savent le colombier,
Et se pressent, au soir, vers le cœur de l'Aimée,
Les anges-voyageurs savent le colombier.

Mais les plus petits anges se donnant la main,
Les plus petits anges se trompent de chemin,
Mais les plus petits anges sont encore très loin.

Et les anges ont froid parmi les hirondelles,
Et leurs pieds, et leurs mains, et leurs coudes sont rouges,
Et les anges mettent leurs bras nus sous leurs ailes ;

Et la Bien-Aimée s'inquiète d'eux, au soir
De dimanche, où les enfants de la ville chantent
Plus forts depuis que les rues et les toits sont noirs.

A questa squisita sinfonia in *la minore* si contrappone subito la straziante scena del molo di Anversa e degli innumerevoli cuori che sono quotidianamente lacerati dal maestoso allontanarsi dei piroscafi in partenza:

Mais joie morte et bien plus mort dimanche,
C'est la fin d'aimer, car vous partez,
Et puis c'est la mer devenue blanche
Des mouchoirs d'adieux, car vous partez.

Car loin du toujours, loin du jamais,
C'est au pays du bleu paradis
Que vous allez planter un beau mai (1)
Et loin du toujours, loin du jamais.

Et loin de moi qui vais bien pleurer
Après vous d'adieux au grand vaisseau lent,
D'où si loin sont, et tant adorées
Vos mains en petits pavillons blancs.

E in questo discreto singhiozzo il poeta piange la fine del suo sogno d'amore :

Tout est fini, les dimanches sont morts,
Mes pauvres petits dimanches sont morts.

Per dimenticare l'assente e per reagire contro l'apatia che lo ha invaso, il poeta cerca un diversivo al suo dolore e va a cacciarsi nei peggiori vicoli della città, dove « les corps-de-merci » delle meretrici esotiche gli suggeriscono delle idee di lussuria :

Anges, la chair du soir m'envoûte,
Et j'ai plus mal à ma migraine
Où la femme en feu de mes veines
Siffle dans les eaux de mes doutes ;

... Et frais, le boire-aux-yeux me glace
Comme d'un bain à des fontaines...

... Anges du ciel qui n'est plus mien
La reine de Saba me baise
Sur les yeux, anges très chrétiens,
Dans le noir des maisons mauvaises.

Ma un sano disgusto lo allontana bentosto da questo viottolo pericoloso, e il poeta ritorna nella grande strada maestra della purezza, della luce e dell'amore :

Allez les doigts aux vieux ouvrages
Qui n'avançaient depuis longtemps...

... Mais voici venir une maladie.
Le dimanche a pris un mal de langueur.
Les yeux aux carreaux attendent les heures.

... Mais prenez pitié du soir de soi-même
Au dimanche qui ne sait pas mourir,
Après le départ de celle qu'on aime.

(1) Allusione all'uso fiammingo di piantare « l'albero di maggio », davanti alle chiese, nella prima domenica di maggio.

A poco a poco il dolore si attenua, e il poeta trova un po' di consolazione nella speranza che l'assente abbia conservato un dolce ricordo del suo innamorato lontano (« La bien-aimée m'a vu, comme un saint, promettre un éternel dimanche aux âmes enfantines et blanches »), e può ritornare senza soffrirne troppo, in riva al mare, per salutare i bastimenti che vanno verso i paesi dei fiori meravigliosi e dei profumi inebrianti.

* * *

Dopo *Salutations* il poeta diede alle stampe le *Six Chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre.*

Un pauvre homme est entré chez moi
pour des chansons qu'il venait vendre,
comme Pâques chantait en Flandre
et mille oiseaux doux à entendre,
un pauvre homme a chanté chez moi.

« Et à mesure que chantait le pauvre homme, le poète a écrit les chansons de la semaine de Flandre, ensuite a taillé dans le bois des images naïvement nouvelles, ensuite a fait avec tout cela un petit livre qui semble tombé par la cheminée un jour de Noël, tant il est miraculeusement doux ». (REMY DE GOURMONT, *Le Livre des masques*).

Il pover'uomo canta il lunedì, che per tanta gente è quasi un bis della domenica, col lieto sciamare degli operai verso le osterie suburbane; canta il martedì, giorno di bucato, col profumo di lavanda delle lenzuola di tela di Fiandra; il mercoledì, rallegrato dalla pittoresca animazione dei mercati fiamminghi; il giovedì, coi canti dei traghettatori e delle lavandaie; il venerdì, col ritorno dei pescatori e dei marinai verso i loro focolari, e il sabato sera, quando tutti si riposano del lavoro settimanale e infine

A présent c'est encore dimanche,
et le soleil, et le matin,
et les oiseaux dans les jardins,
à présent c'est encore dimanche,
et les enfants en robes blanches
et les villes dans les lointains,
et sous les arbres des chemins,
Flandre, et la mer entre les branches...

* * *

Vi è in Max Elskamp l'arte di un menestrello del buon tempo antico, il quale talvolta cerca nelle corde armoniche del suo strumento un arcaico ritornello e talvolta sottolinea le canzoni delle allegre brigate domenicali. Citiamo, ad esempio, il finale dell'ammirabile *chanson de kermesse*:

... puis joie tout en rond
des tours, des bâtisses,
avec le printemps
ouvrez vos comices :
le joueur d'orgue est arrivé.

È innegabile che, se da un lato i versetti del ritornello evocano l'aspetto della piazza soleggiata e imbandierata, dall'altro l'ottonario senza rima, isolato in fine della strofa, suggerisce meravigliosamente l'idea delle improvvise e umoristiche stonature di un organetto di Barberia.

Questa preoccupazione dell'eufonia musicale è forse la causa determinante delle oscurità che s'incontrano nei versi di Max Elskamp e che talvolta lasciano perplesso il lettore. In *Enluminures*, che è la più recente opera del poeta, la lingua ha raggiunto una chiarezza e una perfezione rara: ma nelle prime opere, e segnatamente in *Dominical*, troviamo delle nebulosità che fanno pensare a delle bellissime miniature color di smeraldo e di zaffiro, prive del necessario rilievo perchè lo sfondo è troppo evanescente ed impreciso. Bisogna riconoscere che, in perfetta buona fede, Max Elskamp, come quell'altro sublime ingenuo che fu Paul Verlaine, cede volentieri alla tentazione di non enunciare la sensazione nella sua pienezza, se non dopo averle fatto descrivere delle strane curve preliminari, con il rischio di snaturarne e di sopprimerne il significato originale.

INCISIONE IN LEGNO PER « ENLUMINURES ».

D'altronde, al giorno d'oggi, rari sono i poeti che sappiano sottrarsi a questo strano bisogno dei nervi, attribuibile senza dubbio ai procedimenti sovreccitanti della vita moderna. I pensatori stessi soffrono di questa malattia e noi vediamo che, da Xavier de Maistre a Nietzsche, quasi tutti i più alti pensatori del secolo si sono, in misura più o meno larga, abbandonati alla sensualità cerebrale di presentare la Verità in veste paradossale.

In Max Elskamp queste nebulosità si limitano a delle incoerenze infantili, che sono quasi sempre divertenti, come le monellerie di un ragazzo viziato.

Et violon
baissé d'un ton,
c'est le soleil avec la pluie,
emménageant la diablerie
d'une kermesse
sans cloche ou messe.

Per il rimanente però bisogna riconoscere che questo abile maestro del ritmo, questo delizioso dicitore di canzoni, questo squisito miniaturista del sentimento, è un poeta nel significato più elevato della parola.

La terra di Fiandra, in questi ultimi anni, ha avuto una gloriosa generazione di letterati, che l'hanno degnamente e nobilmente magnificata. Rodenbach ha cantato il fascino brumoso delle sue città morte, Demolder ha precisato le linee dei suoi paesaggi marittimi, Eekhoud ha esaltato l'indomabile energia dei suoi contadini, e il maggiore di tutti, Verhaeren, ha scritto il poema della Fiandra industriale di oggidì: ma Max Elskamp è forse il solo che abbia saputo farsi l'eco delle intime aspirazioni dell'anima fiamminga.

COPERTINA INTAGLIATA NEL LEGNO.

Il popolo fiammingo è generalmente considerato come un popolo grossolano, avido di godimenti violenti, di *kermesses* chiassose e di banchetti pantagruelici. Questa leggenda si è accreditata specialmente perchè il secolo XVII ha prodotto una scuola di pittori fiamminghi di un realismo possente ma forse eccessivo. Certo al fiammingo, in generale, gli appetiti sensuali non fanno difetto: ma in fondo vi è della gravità e della riflessione ne' suoi occhi, e per imparare veramente a conoscerlo non bisogna limitarsi a studiarlo nei suoi momenti di follia, quando è invaso dalla febbre del godimento, ma bisogna seguirlo nella pace del focolare, attorno alle lampade famigliari, e nei suoi devoti pellegrinaggi agli umili santuari odoranti d'incenso. Astraendo dalle parole e dai gesti grossolani, imparati nei comizi popolari, e perdonandogli le parole cattive, che gli sono suggerite dalla gravità del doloroso problema economico, il fiammingo si mantiene in fondo un uomo dal cuore colmo di religiosità e di misticismo, semplice nella gioia e paziente nelle avversità.

È questo il fiammingo che vive nelle canzoni di Max Elskamp. Noi vediamo questa gente semplice, ingenuamente felice, aggruppata attorno al focolare famigliare, « les enfants auprès des grandes personnes »: noi vediamo queste donne del popolo, infaticabilmente laboriose, che il poeta tratteggia deliziosamente in quattro parole:

> Et dans les rues et les ruelles
> Où sonnent fraîches les chapelles,
> Les femmes, en robes nouvelles,
> S'éplorent de se trouver belles.

Vi è nella poesia di questo divino fanciullo una tacita celebrazione della laboriosa e gaia vita fiamminga. Nella sua raffinata ingenuità egli tratta i soggetti religiosi con un'arte che ricorda quella dei pittori fiamminghi della decadenza gotica, i quali dipingevano i soggetti sacri con un tale amore del pittoresco che parevano lodare misticamente la vita terrestre assai più della vita eterna.

> En la maison bonne qui fleure
> Les Mais en bleu de joies fleuries,
> Avec autour le paradis
> Et tous les anges à demeure.

Chi volesse stabilire un confronto potrebbe forse osservare che il sentimento religioso di Max Elskamp è meno profondo di quello di Paul Verlaine, col quale lo stesso Max Elskamp ha tanti punti di contatto: ma in compenso è più intimo, più puro, più degno di essere santificato nei santuari ricchi di lampade, di ceri e di campane: non è più l'amore che piange di aver amato male: è invece l'amore che si esalta nel sorriso e nel ricordo di una purezza perfetta. La religiosità di Max Elskamp è ingenua, perchè il poeta canta come un fanciullo: egli è tutto vibrante di ritmi e di accordi musicali: talvolta lo è troppo e sacrifica la poesia alla musica, la lingua al ritmo, il vocabolo alla melodia: ma in compenso, in certe pagine perfette, abbiamo una musicalità deliziosa, ricca di sfumature come il cielo fiammingo e trasparente come l'aria del crepuscolo al disopra dei canali e delle dune.

Il poeta canta di preferenza « les articles de foi les plus doux », e raccomanda di vivere in grazia di Dio, in amicizia con gli uomini, in famigliarità con le cose e con gli animali: ma egli conosce anche la sofferenza, specialmente quella

degli umili, e ne parla con la devota rasseguazione di un padre francescano:

Or, ma bonté, prenez vos ailes
Les plus douces et de merci;
Car la souffrance la voici
Naivement et solennelle;

La bouche a faim, la bouche crie,
Et ce n'est plus mon ciel promis
Mais bien du pain du paradis;
Car ma bonté voici la vie.

Or, dans ma coupe c'est la lie,
La bouche a bu aux établis,
Malgré mes pauvres mots d'oubli,
La bouche a bu, mais c'est la vie.

Avec les heureux, les bonnis,
Montrant main blanche ou main de peine,
En le dimanche ou la semaine,
Selon le temps qui s'accomplit.

Et, ma bonté, c'est bien ici
Alors votre heure et sans pareille,
De rouvrir grandes vos corbeilles;
Car la souffrance la voici.

C'è una stella sulla punta degli alberi dei bei navigli di Fiandra e c'è una stella nell'anima di Max Elskamp: da fanciullo egli vedeva delle stelle vacillanti nei ceri accesi sulla tomba del Calvario di Saint-Paul:

Mais nous avons beaucoup voyagé, Theophile,
Par les comtés des hommes qui sont aussi des villes...

E il poeta ha voluto vedere e non ha visto che delle stelle, ora d'oro ed ora d'argento, delle stelle che tremolavano soavemente, come le palpebre della Vergine, di Marie-des-Îles, Marie-des-beaux-navires, Marie-étoile-de-la-mer....

Mes pauvres yeux, allez en eaux,
Il en est plus qu'il n'est d'étoiles!

Max Elskamp ha navigato a lungo, per contrade sconosciute, verso il sole e la luna, e ne è ritornato con una larga messe di luce. Il ricordo dei suoi vent'anni, nella lontananza dei quindici lustri, si è di molto affievolito, ma Max Elskamp resta sempre il poeta della Fiandra felice, e la sua Fiandra è felice perchè vi è una stella sulla punta dei suoi campanili, come vi era una stella sulla capanna di Betlemme, per guidare i Re Magi nella traversata del deserto...

GIOVANNI CAMUSSO.

EX-LIBRIS DI MAX ELSKAMP.

JOSEPH OLBRICH: PROGETTO DI GRANDE STABILIMENTO BALNEARE A DARMSTADT.
(Dall'opera *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

EDILIZIA MODERNA: L'OPERA DI JOSEPH OLBRICH.

QUANDO Riccardo Wagner, percorsa in lungo e in largo la Germania, raccogliendo i fondi per il proprio teatro, cominciò a pensare alla città dove avrebbe dovuto sorgere il Santuario della sua grande arte, volse gli occhi su Baden-Baden, Darmstadt e Bayreuth. La bilancia pendè per quest'ultima, e la piccola ed amena città della Franconia accolse nella sua calma amorosa il gran genio tedesco restauratore dell'arte nazionale.

Ma anche la ridente e silenziosa Darmstadt era destinata a divenire sacra all'arte, e s'innalzò come faro luminoso sull'orizzonte del mondo, dacchè Joseph Olbrich vi profuse tutti i più preziosi e fulgidi tesori della sua genialità.

Come il Wagner fu amato e protetto da re Luigi II di Baviera, che gli concesse i duecentomila talleri necessari a condurre in porto l'*Anello*, così l'Olbrich non fece che adempiere al sogno da tanto tempo vagheggiato da Ludwig, il granduca di Hessen, quando nel 1900 fu chiamato a fondare la Colonia Artistica di Darmstadt, bandendo, con la prima Esposizione, quel celebre *Documento dell'Arte tedesca*, tanto ingiuriato e tanto ardentemente amato.

Con questa Esposizione l'Olbrich, e con lui i suoi grandi amici e compagni, quali il Christiansen, il Bosselt, l'Huber, il Burck, l'Habich, elevò ad importanza universale la piccola e modesta residenza, lasciando lontano nell'ombra le altre città artistiche, quali Monaco, Dresda e Vienna. In queste, ben provviste di mezzi, gli artisti e le *scuole* si facevano largo a forza di ostilità e di angherie, perdendo con queste lotte le energie migliori; mentre in Darmstadt, con la sola iniziativa personale del principe, con l'aiuto dei soli mezzi propri, venne offerto agli artisti un lavoro senza molestia e una dolcissima concordia.

Così sorse, sulla Matildenhöhe, la nuova Patria artistica, donde uscì il nuovo verbo dell'arte architettonica e decorativa. Questa Esposizione del

1901 sanzionò tutti gli antecedenti sforzi del movimento moderno, ed ebbe per il mondo artistico la forza convincente di un simbolo.

Occorreva questo fatto riassuntivo, direi quasi questa cerimonia solenne, che colpisse la massa del pubblico, e le facesse comprendere la grandezza dell'avvenimento, poichè la massa in genere, se abbandonata a sè stessa, non sa giudicare, non ha volontà: non ha che intempestive ed ingiuste carezze ed altrettante durezze e ingratitudini.

E il successo fu tale che la nuova scuola in breve s'impose ed insegnò a tutto il mondo.

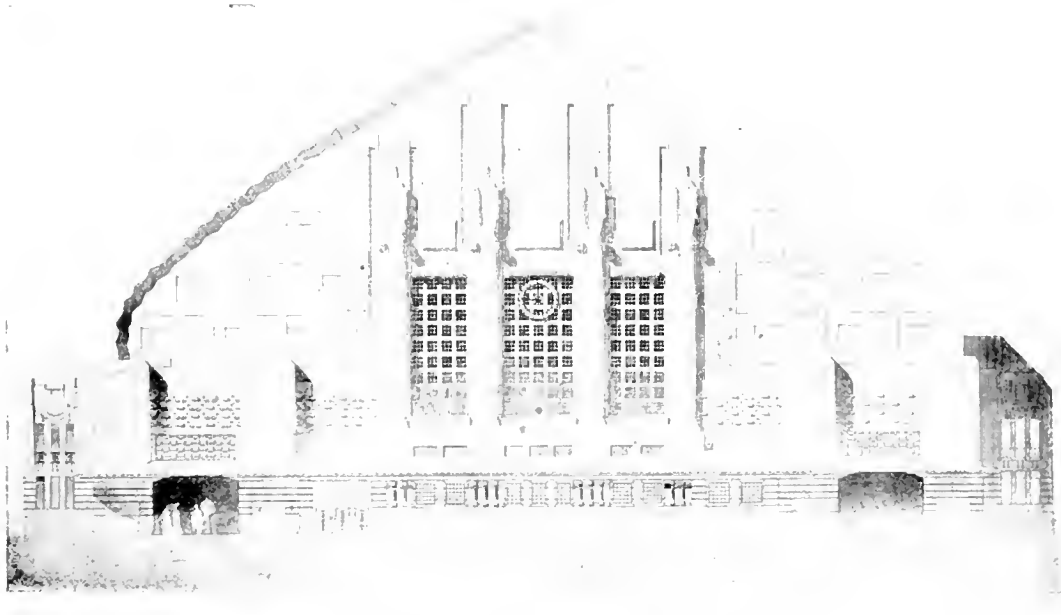
Non mi dilungherò a esporne dettagliatamente i principî, a tutti oramai ben noti. Dirò soltanto che essa fu un soffio fresco di poesia rinnovata e pura: fu come un campo primaverile tutto fiorito e rugiadoso, dopo un triste e tenebroso inverno, fu come il rinnovellarsi e il purificarsi di tutti i muscoli nel corpo di un convalescente dopo una lunga e disperante malattia, fu come il canto tranquillo del rosignuolo dopo il temporale, fu come l'apparire di una dolce e sana e candida fanciulla in un'adunanza di vecchie malaticcie.

La nuova scuola è giovinezza, è sincerità, è freschezza. Non più la pesante disciplina accademica, non più l'angusto ambito delle regole, non più la gelida esercitazione dello stile, che aveva oramai del tutto allontanato l'architettura dalla vita, riducendo la bella arte a misera e banale professione.

Con il documento di Darmstadt essa risente la gioia della vita e della natura: la giovinetta casta e nuda, coi capelli d'oro ricadenti sul capo d'avorio, cammina lenta e felice sui praticelli verdi, tra i fiori odorosi e le acque canore, che hanno lampi d'argento in faccia al sole splendente.

La nuova scuola è luce, è calore, è giocondità: la decorazione non è più il prodotto dello studio e della sapienza, non è più una scienza astratta, che non può capire e tanto meno esercitare chi non ne ha approfondito i fastidiosi congegni, e che non comunica altro all'intenditore che un senso di fredda compiacenza: ma è gioia per tutti, è alito di gentilezza che circonfonde ogni oggetto, è il sorriso sereno e leggiadro che anima ogni cosa, è l'armonia divina della natura che si riflette non soltanto sulla casa ma anche sul più umile utensile.

La grande architettura non rimane più soltanto la grande arte monumentale, ma, scesa dall'alto e severo piedestallo, si unisce con tutte le minori



JOSEPH OLBRICH: PROGETTO PER LA STAZIONE DI BASILEA
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

arti decorative per creare con un unico intendimento l'*Ambiente*.

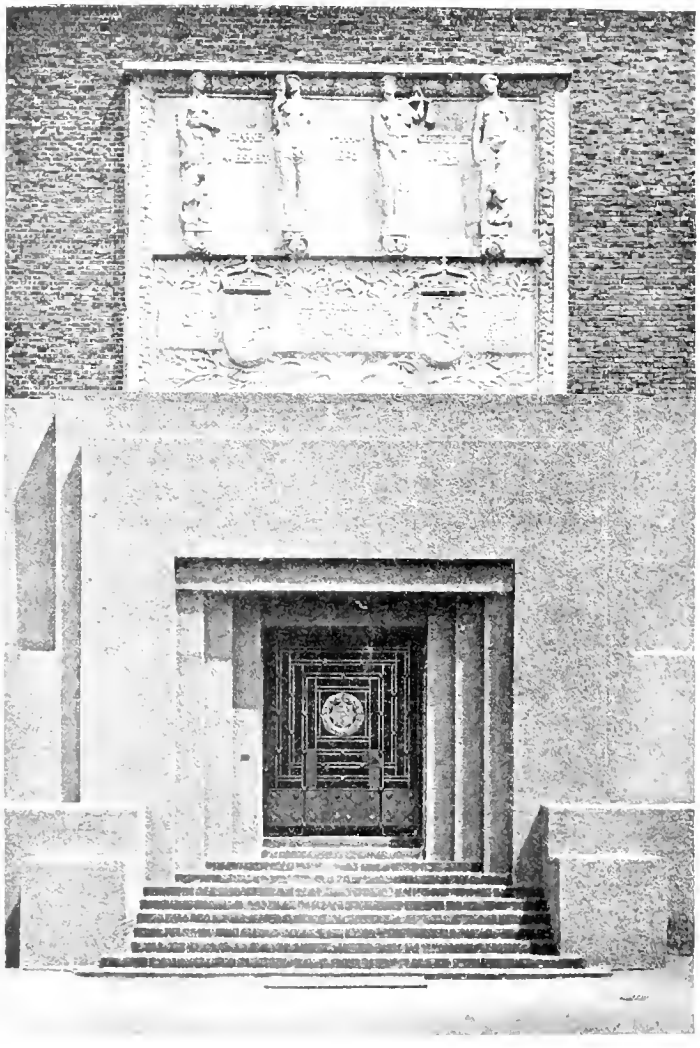
* * *

Joseph Olbrich è l'individualità artistica che ha dato alla fondazione di Darmstadt la sua fisonomia caratteristica.

Sui suoi compagni che passarono alla decorazione dalla pittura, ebbe il grande vantaggio di entrare nella colonia già architetto maturo, rinnendo alla leggerezza della fantasia decorativa la base solida d'una cognizione profonda dell'architettura.

Come il Klimt, egli possedeva i facili vantaggi della sua razza: *era viennese!* E con questa parola io voglio indicare uno slancio leggero, fine, un ritmo melodioso e aristocratico.

E dei viennesi egli divenne il vero beniamino. Tutti gli impedimenti e le difficoltà che gli altri vedevano, non esistevano per lui. Mediante il suo volere egli ruppe tutte le porte, aprì tutti i cuori

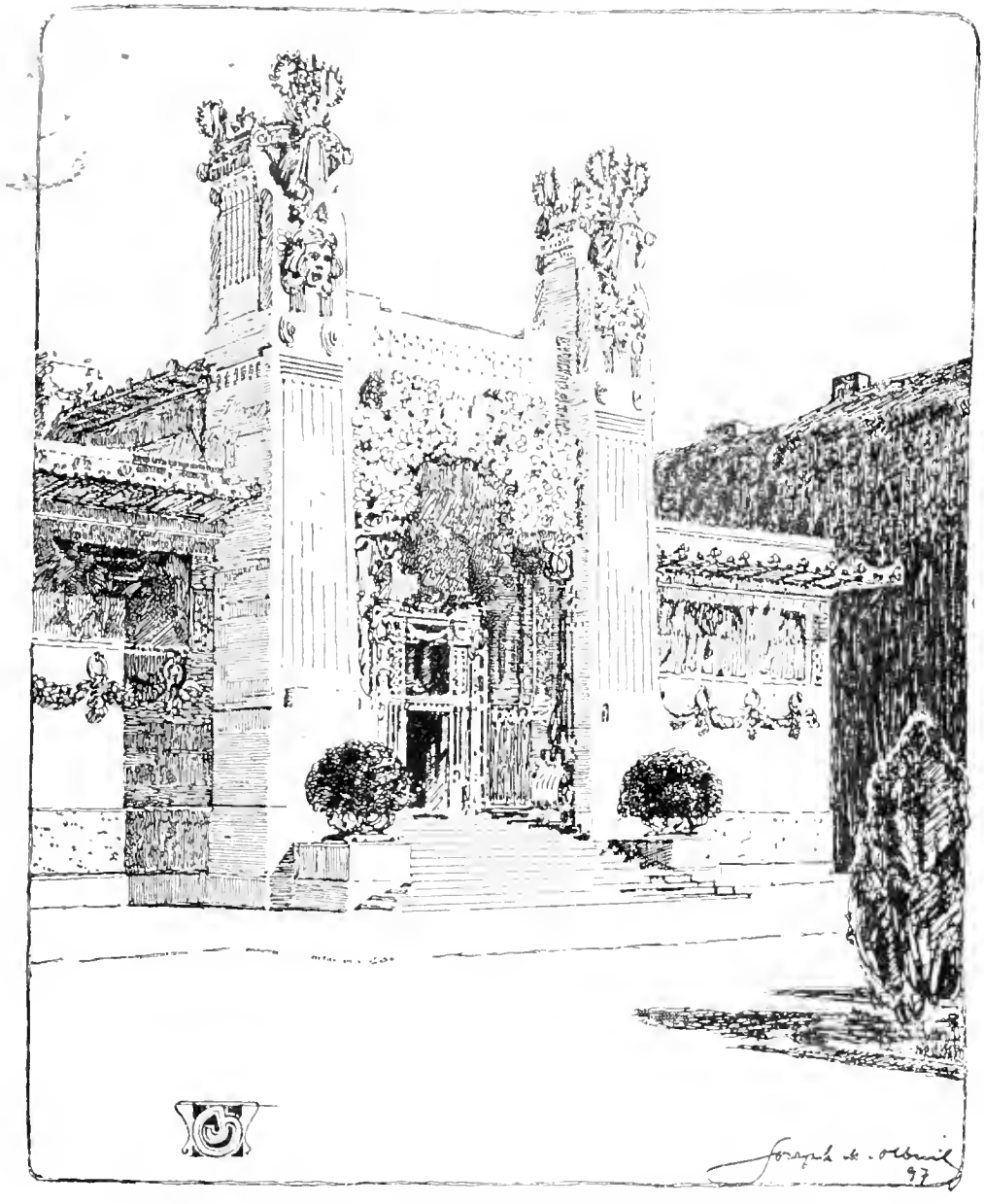


JOSEPH OLBRICH - PORTALE DELL'ESPOSIZIONE D'ARTE A DARMSTADT.

ostinati. In che maniera? Con la serenità e la gaiezza del suo cuore, con lo spirito, con il buon senso, e con il buon umore.

osare, e ciò l'innalzò al disopra della convenzione e del dogma, cui è legata la mediocrità.

Egli fu il vero artista *creatore*: innanzi al pro-



JOSEPH OLBRICH: INGRESSO ALL'ESPOSIZIONE DEI SECESSIONISTI AUSTRIACI.

Egli aveva *idee*, mentre fino allora tutti gli altri, troppo seri, troppo pedanti con tutta la loro distinzione, non tentavano che *studi*. Egli apparteneva a quella rara schiera di eletti che *osano, potendo* blema artistico, era pieno di fiducia creatrice. Sentiva vivamente la missione dell'artista di far la felicità del mondo nel rendere nuove bellezze, mai immaginate.

Egli è uno di quei pochi, la cui apparizione irradia d'un segreto splendore l'epoca in cui vivono e la riempie di speranze infinite.

Loquace, simpaticissimo, entusiasta, egli aveva la febbre della sua arte: mai stanco e sopraffatto dal lavoro, ma pieno di freschezza ardente, di amabile gaiezza!

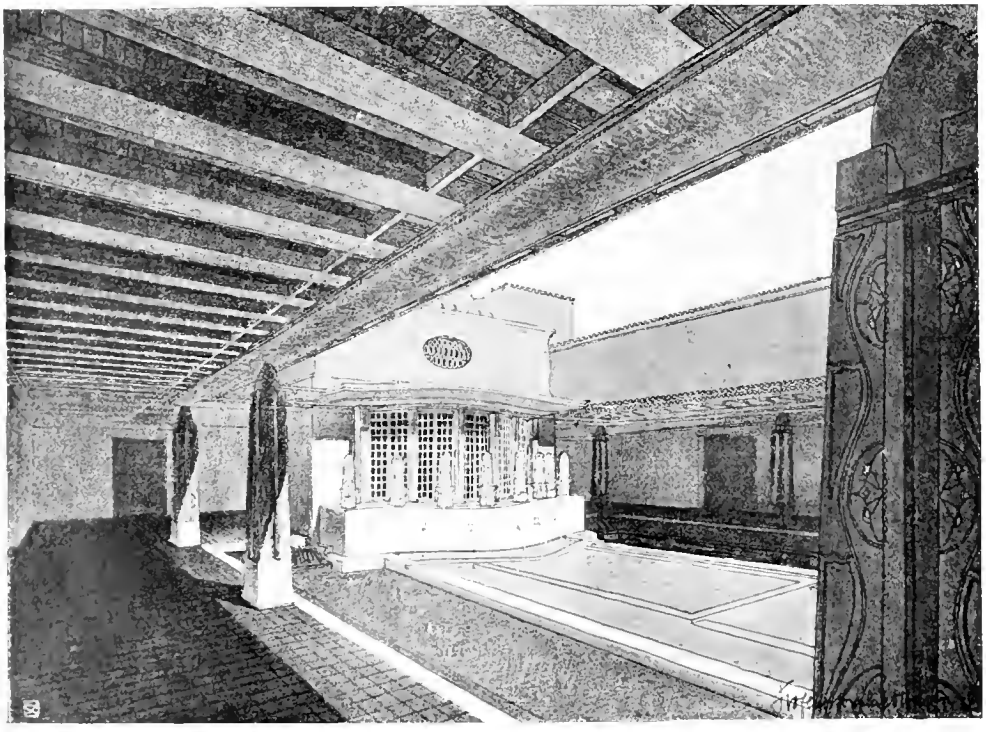
Quando vi fu l'Esposizione di tutti i suoi disegni a Düsseldorf, i visitatori ammirati non potevano credere a così enorme quantità di produzione, ed esclamarono: Quale immenso lavoro! Lavoro?! rispondeva l'Olbrich, piacere! Tutto ciò che vedete è soltanto *piacere!*

Egli stesso godeva di ciò che aveva creato, perchè tutto era cosa *riuscita*.

E godeva ingenuamente, quasi non si trattasse di opere sue, in modo infantile, senza ostentazione, così che tutti i cuori prendevano parte a questa sua gioia.

Le sue opere quindi uscivano facilmente e senza pena dalle sue mani, e assolutamente libere « dal pesante sudore tedesco, che disgraziatamente troppo spesso viene considerato come segno di solidità anche in opere d'arte », come dice il Lux, che fu molto amico dell'Olbrich e al quale debbo molte e preziose notizie.

Egli fu un lavoratore instancabile: una piccola scelta tra i suoi bozzetti, acquarelli e disegni occupa già otto grossi volumi della Casa Wasmuth;



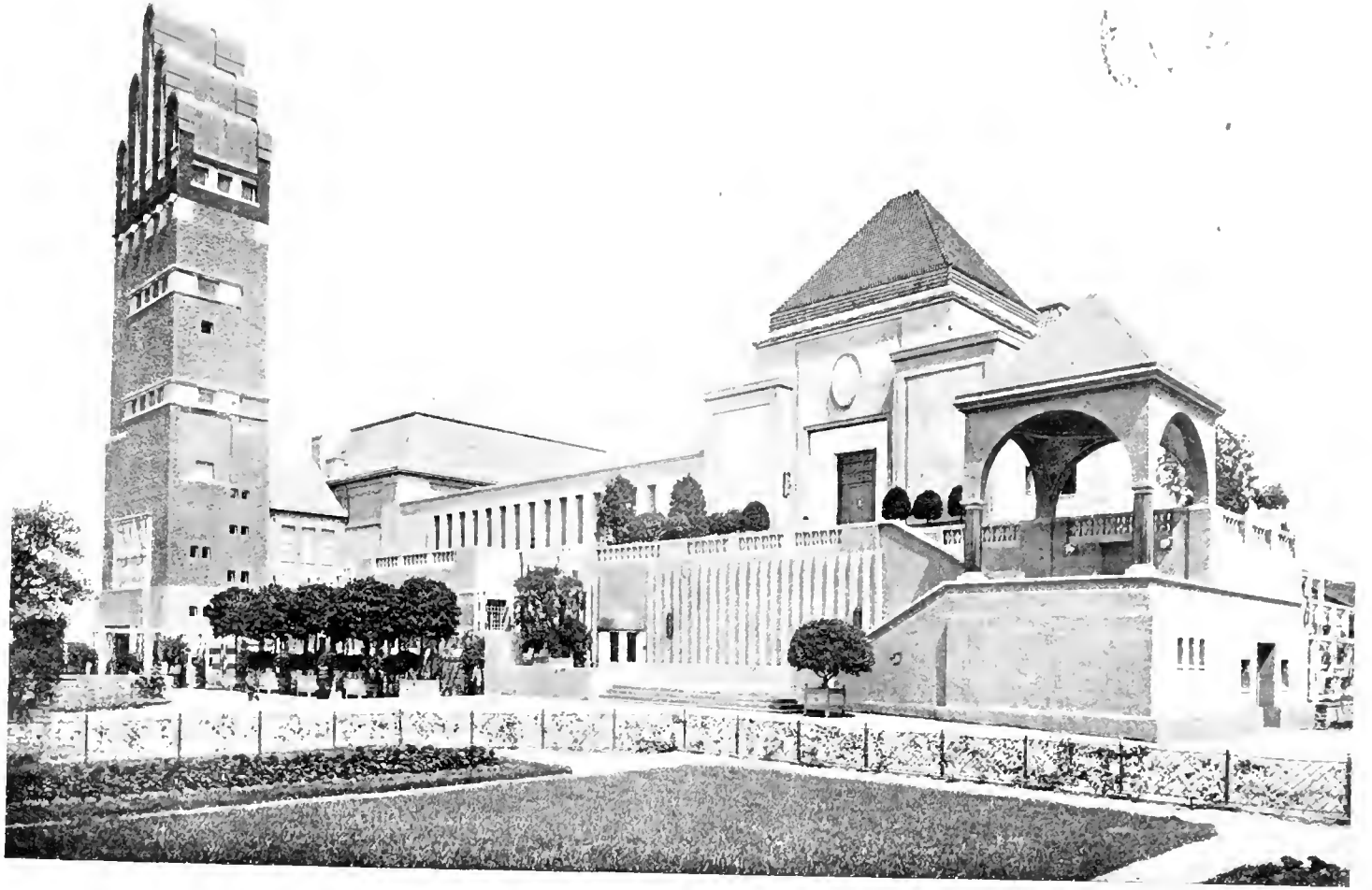
JOSEPH OLBRICH: IL CORTILE DELL'ACQUA A ST. LOUIS.
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

e son tutti disegni nitidi, dove nulla è trascurato. Mai un segno timido o incerto: anche il minimo abbozzo, fosse un'architettura monumentale o un vaso o un merletto, era già, come disegno, un'opera d'arte.

Quanti e quanti hanno intinto in questo pozzo e tratto la loro opera dai geniali frammenti!

* * *

Le illustrazioni che ho potuto raccogliere non possono costituire che un fugacissimo accenno di



JOSEPH OLBRICH: ESPOSIZIONE ARTISTICA DI DARMSTADT.

(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

gruito il nostro artista ha ideato, disegnato e costruito, e si noti poi che in esse manca uno degli elementi principali, forse il massimo, dell'arte dell'Olbrich: *il colore*.

Passiamo prima in rapida rassegna l'Olbrich monumentale. Uno dei primi lavori è il progetto per il concorso della stazione di Basilea: il carattere saliente dell'edificio non poteva essere più indovinato: non la facile e pomposa simmetria, non la grandiosità vuota dei grandi colonnati, non la solennità incomoda delle stazioni classicheggianti dell'America e di Francia, dove t'immagini più facilmente di veder compiere dai sacerdoti i solenni riti del sacrificio, che non il correre affannato e affollato dei viaggiatori.

Qui tutto è razionale e sincero: la linea spezzata e pittoresca mette in rilievo la parte principale dell'edificio, quella destinata all'entrata e all'uscita del pubblico, distingue le altre varie entrate dei bagagli, e i bracci degli uffici: tutto è chiaro e pratico: è addirittura un'architettura che parla, tanto essa sottolinea la destinazione delle varie parti della complessa mole!

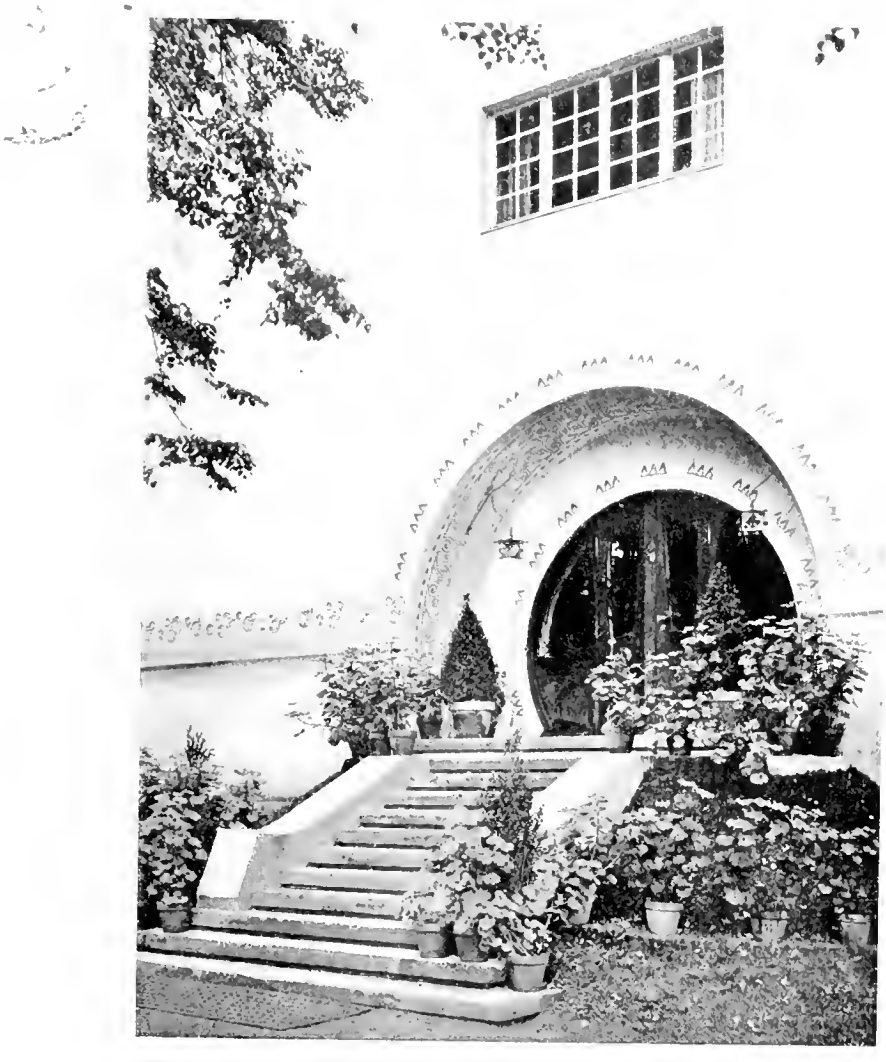
Basta dare una semplice e fuggevole occhiata

JOSEPH OLBRICH - LO STUDIO DI ERNST-LUDWIG A DARMSTADT.
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

al disegno d'insieme, e ci si persuade che questo edificio non può essere che una stazione, ed una bella stazione del nostro tempo!

Grandioso e originalissimo è il progetto per lo stabilimento balneare di Darmstadt, dove nella distribuzione delle masse generali, in quegli ampi e lunghi colonnati, in quel cortile interno circondato da portici, v'è tutto un suggestivo sapore nostalgico delle antiche costruzioni romane: vedete come tutto in questa vasta e complicata mole è spontaneo, fresco, leggiadro e semplicissimo!

Il tema delle stazioni è ripreso poi per la sua cara città di Darmstadt, con un progetto anche più maturato, più geniale, dove il senso pittoresco delle linee dei tetti e delle masse raggiunge una rara perfezione.



JOSEPH OLBRICH: CASA GLÜCKERT A DARMSTADT.

(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

Delle opere monumentali dell'Olbrich, la massima è la casa delle Esposizioni di Darmstadt. Qui l'equilibrio tra la nobiltà della destinazione dell'edificio e il senso pittoresco è realmente rag-

giunto: non si potrebbe immaginare nulla di più serio e solenne e di più leggiadro e attraente nello stesso tempo!

Cornici chiare e non tormentate da eccessivi intagli, vaste e riposanti zone liscie dopo una fila di arcate, decorazioni figurative o puramente ornamentali concentrate in pochi punti principali; terrazze, portici e balconi, tutto è disposto con una spontaneità e una serenità tali, da farci pensare che quell'edificio non poteva pensarsi diversamente, e che par nato e sviluppato quasi spontaneamente, come i fiori e le foreste.

In questo bel documento d'arte contemporanea, come nelle stazioni e nello stabilimento di bagni già descritti, domina un vago sapore classicheggiante: non le particolarità della decorazione, dei capitelli corinzi e degli ornati a ovoli e festoni, ma quel gesto largo, quell'alito diffuso di serenità,

JOSEPH OLBRICH: CASA A DARMSTADT.
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

quel non so che di giocondamente umano e positivo!

* * *

Al disopra di questa monumentalità, le opere che costituiscono la gloria più fulgida dell'Olbrich sono le case e gli studi degli artisti sulla Matildenhöhe a Darmstadt.

Questo gruppo di costruzioni forma un vero

nuovo orientamento nell'architettura, non soltanto nel senso della evoluzione e trasformazione dello stile, ma proprio una vera e propria rivoluzione delle direttive, degli intendimenti e delle finalità barocca, aveva la pretesa del palazzetto, dove la esuberanza della decorazione monocroma e plastica era voluta più per gli estranei che la vedevano dal di fuori che per chi l'abitava.

JOSEPH OLBRICH : CASA DELLE ROSE DEL PROF. CHRISTIANSEN A DARMSTADT.

dell'arte di costruire le case. La abitazione era fino allora concepita come un insieme di camere più o meno ben disposte internamente, costituenti un tutto chiuso, indipendente ed estraneo a tutto ciò che la circondava.

Esternamente, fosse essa in istile rinascenza o

Qui invece la casa è tutta per chi l'abita ed è concepita e delineata nell'ambiente in cui sorge: essa è parte dell'ambiente stesso, e le stanze interne, i balconi e le terrazze si completano e s'integrano con il giardino circostante.

Nella stanza da pranzo un bel finestrone basso

si apre proprio avanti al più bel gruppo di alberi e di fiori: attigua al salotto è una veranda coperta dalla quale si scende nella piazzetta della fontana: nelle stanze da letto il sole di levante batte sulle finestre e indora i parapetti fioriti.

Guardate, oltre la casa Olbrich, la casa Keller, la casa Glückert, e sopra tutto la casa Habich. Per me la casa Habich è il più puro e il vero capolavoro di Joseph Olbrich.

La compostezza della composizione, la leggia-

JOSEPH OLBRICH: CASA DOPPIA A DARMSTADT.

Tutto è limpido, nitido e sincero e ogni linea, ogni minimo particolare è subordinato a questa complessa armonia dominante.

In ogni casa v'è un *colore* dominante. Sul fondo bianco dell'intonaco spicca il fregio giallo delle maioliche, le decorazioni bruno-giallastre dei metalli e dei legni.

dria e la distinzione degli ornati non potrebbero raggiungere un grado più alto! Osservate quella terrazzetta sporgente all'ultimo piano, con le sue balaustrate, la sua fontanella, il pergolato e i lauri; non vi sembra che quel cantoncino fresco e assolato raggiunga con la sua armonia la perfezione della tribuna delle Cariatidi nell'Eret-

JOSEPH OLBRICH: CASA OLBRICH A DARMSTADT.

(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

teo o del Monumento coragico di Lisicrate? Osservate come sono distribuite le piante e gli alberi, le scalee e i viali circostanti, e come tutto è mite e festevole, con le sue preziosità cromatiche, e ci invita al dolce riposo, al godimento sano e libero e puro della vita!

La villetta tutta ride e canta nella silente e olezzante pace dei giardini: un piccolo paradiso fatto per gli uomini che sanno amare la natura ed apprezzar la vita pura.

Le case dell'Olbrich rappresentano l'edificio caratteristico della nostra epoca, come il tempio per i Greci, le Terme per i Romani, la Cattedrale e il Castello nel medioevo.

La casa, considerata come elemento essenziale per la moralità domestica, per l'igiene sociale e

JOSEPH OLBRICH: CASA HABICH A DARMSTADT.

JOSEPH OLBRICH : CASA HABICH A DARMSTADT

(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth).

privata, per il benessere di ogni individuo, è il Monumento-tipo del secolo XX, e l'Olbrich, creandolo, ce ne ha dato insieme l'esempio più perfetto.

Voglio invece ancora esporre in due parole tutta la trasformazione che l'Olbrich ha fatto subire all'arte dei giardini.

JOSEPH OLBRICH: SALOTTO GIALLO.

* * *

Vorrei ancora accennare a tutta la vasta opera dell'Olbrich come decoratore e disegnatore di mobili, utensili, merletti e gioielli: ma lo spazio mi manca e alcune illustrazioni potranno sostituire qualunque diffusa descrizione.

Nei tempi in cui avevamo un'arte sussistente con i propri mezzi, e sopratutto un'architettura, avevamo anche una vera e propria architettura del giardino: ma col regresso di quest'arte nel XIX secolo, andò in decadenza pure quella, e si mise al posto dell'arte, l'imitazione.

Così si arrivò al giardinaggio campestre, tanto apprezzato per lungo tempo! Un entusiasmo romantico voleva riprodurre in miniatura la natura eterna, e si provò in ambienti limitati a imitare la dolce bellezza del prato traversato dal ruscello, i tappeti di fiori nelle pianure assolate, la maestà della foresta, e le gigantesche rocce! Della natura si fece un giuocattolo e si distrusse la sua bellezza con mani sgarbate!

A Darmstadt s'insegna invece la vera via che si deve seguire: e nella prima Esposizione della Colonia artistica il giardino disposto a terrazze e geometricamente spartito fra la casa Ernst-Ludwig da una parte e il fabbricato dell'Esposizione dall'altra, dimostrava le nuove forme immaginate, e sopra tutto la distribuzione razionale dei colori dei fiori armonizzanti con i colori delle case stesse. Il problema più importante che è stato risolto è

JOSEPH OLBRICH - CAMINO NEL SALONE DA MUSICA DEL GRANDUCA DI HESSEN.
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth)

la prima o più vicina parte del giardino, quella annessa direi quasi alla casa, il *giardino-casa* (Hausgarten); che è quasi un seguito della casa stessa, quasi un membro della nostra dimora in cui si svolge la nostra vita intima, ove vogliamo rallegrarci e sollevarci dalle fatiche; è l'abitazione allargata, quasi ambiente per soggiorno all'aria aperta, organicamente unito agli ambienti interni.

JOSEPH OLBRICH: CASINA DEL GIARDINIERE.
(Dalla *Architektur von Olbrich* di E. Wasmuth)

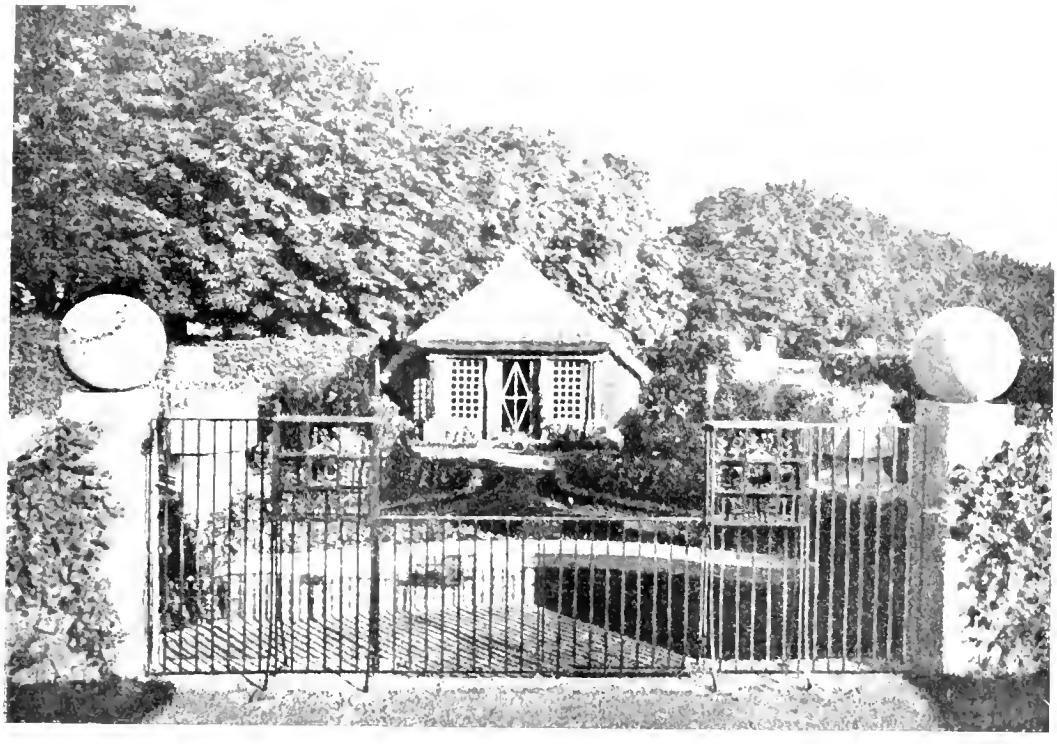
In questo modo il giardino forma in un tempo l'allargamento e la chiusura esterna dell'abitazione, procura il passaggio nella natura circostante e forma ancora il campo protettore che ci separa dal movimento della strada

Meravigliosi i tre giardini preparati dall'Olbrich nell'Esposizione di Darmstadt!

Essi erano disposti ad eguale distanza, sul fondo della spianata principale, uno come punto di mezzo della composizione generale, e tutti e tre di forma ottagonale, contornati di bassi muriccioli, e congiunti tra loro con varie e multiformi scalee. A destra e a sinistra, nella loro tranquilla semplicità, due vasche di arenaria rossa, dove l'acqua grassa e verdognola animava la tonalità quieta e verde dei teneri praticelli: una vasca superiore, a forma di bacino, alimentava, col traboccare delle sue acque, queste due vasche inferiori.

Nel mezzo era il giardino rosso, a due lati il giardino bleu e il giallo. Si distendevano sul prato generale come l'incastonatura di un gioiello dagli splendidi colori.

Nel mezzo del giardino rosso una fontana cinta di marmo bianco, rettangolare, nelle cui acque scure si rispecchiavano gli alti alberi circostanti, nel mezzo del giardino bleu un pozzo con cupola in ferro battuto e vasca in pietra rossiccia. Nel giardino giallo invece l'assoluta unità di colore era rinforzata da un piccolo chiosco col tetto di paglia, dai toni caldi, e sopportato da colonnine dorate. Come immaginare un quadro più incantevole?



JOSEPH OLBRICH: IL GIARDINO GIALLO DELL'ESPOSIZIONE DI DARMSTADT.

JOSEPH OLBRICH: IL GIARDINO ROSSO DELL'ESPOSIZIONE DI DARMSTADT.

* * *

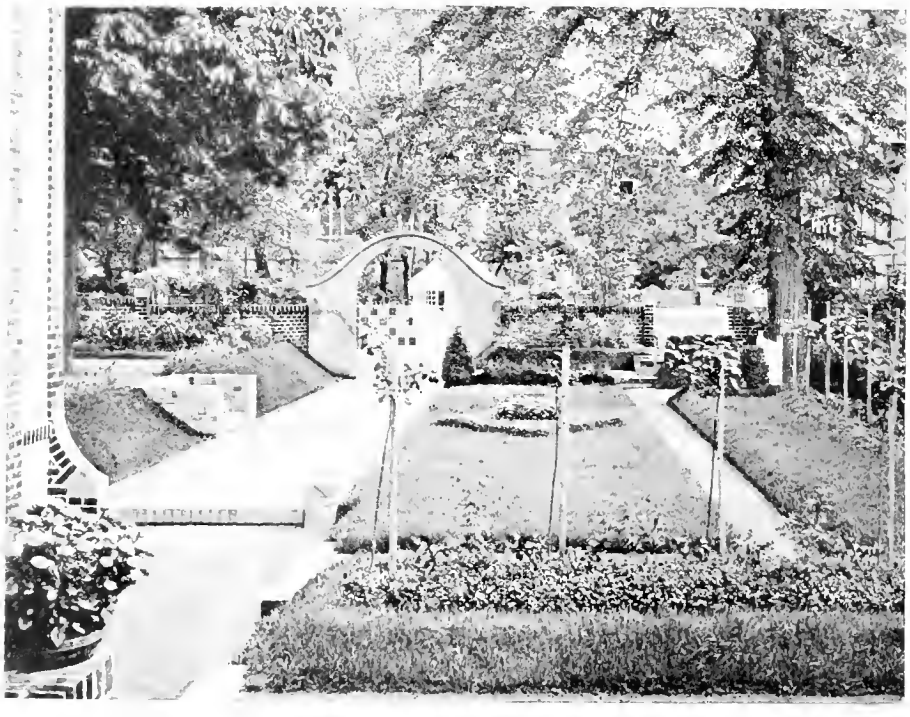
Aspra, lunga e insidiosa fu la guerra che venne mossa all'Olbrich. Io non starò qui a farne la storia: mi contenterò di accennare in poche parole ai punti salienti della critica, ai quali però non risponderò: come risponder meglio del fascino che esercitano le sole fotografie del nostro artista?

Si disse che la ornamentazione usuale delle stanze era da lui adoperata anche per l'esterno; che dorava e dipingeva e tappezzava con maioliche dai bei disegni, velando in tal modo la costruzione robusta.

Si disse che al prudente e sano uso dei suoi meravigliosi mezzi, preferiva il capriccio per ottenere emozione e rumore. Il colore, che l'Olbrich lascia trionfare quasi dappertutto sulle forme, non solo è impiegato troppo spesso, ma anche in modo troppo ricercato.

Si disse che spesso la complicazione delle forme faceva strano contrasto con la inaspettata semplicità che qua e là degenerava in un primitivismo puerile.

Si rimproverò all'Olbrich la smania del nuovo, la caccia all'originalità. Le sue stanze, si disse, sono tutte in fermento, dapertutto tonalità forti e risonanti, dapertutto estasi: si arrivò a stampare che la sua arte non era nutrimento dell'anima, bensì un rimedio uguale all'oppio!



JOSEPH OLBRICH: GIARDINO A DARMSTADT.

Pur troppo la maggior parte di queste critiche vennero mosse da chi non poteva comprendere la profonda rivoluzione della nuova arte, o da chi aveva sott'occhi più le insulse e indecorose imitazioni del genio viennese, che non i suoi veri e autentici esemplari.

Certo è che l'Olbrich ha ricondotto l'architettura ad arte viva e palpitante; egli e i suoi hanno compiuto in questo campo ciò che avevano già fatto gli impressionisti francesi per la pittura: hanno richiamato a nuova vita un'Arte, che tutto faceva credere morta per sempre.

JOSEPH OLBRICH STANZA DA RICEVERE DEL GRANDUCA DI HESSEN

* * *

Joseph Olbrich nacque a Vienna nel 1868, e morì a soli 40 anni! Studiò prima all'Accademia di Vienna, dove ottenne l'alto premio di Roma che lo fece venire tra noi. In Italia lavorò e studiò indefessamente: schizzò in gran numero prospettive interne di chiese del Rinascimento, disegnate e acquarellate con incredibile delicatezza: eseguì anche rilievi geometrici di facciate e di piante. Abbozzò vedute di città, marine e perfino caricature prese nel *nostro parlamento*. Tutto ciò che eccitava la sua mente, egli lo riprendeva.

Dall'Italia passò a Tunisi, dove divenne il nuovo Olbrich. Mentre in Italia tutto il suo entusiasmo era per i ricchi ornamenti, qui gli si svelò la potenza e la suggestione delle pure superfici non divise; qui vide tutta la seduzione di un ricco particolare, come un portone o un balcone, in una grande superficie quieta. Tutto ciò egli mai più dimenticò, e portò seco a Vienna, dove intanto Otto Wagner aveva fondato la sua scuola. Il movimento moderno che dall'Inghilterra (Ruskin-Morris), dalla Scozia (Makinstoch), dal Belgio e dalla Germania scese a Vienna, lo trovò ben preparato.

Con potenza irresistibile trasciuò seco tutti coloro che tentennavano e la *Secessione viennese* si formò per mezzo suo.

Egli morì un giorno d'estate: fino all'ultimo respiro i suoi pensieri appartennero all'arte. Fu felice pure nella morte!

MARCELLO PIACENTINI.

JOSEPH OLBRICH VASO DA FIORI.

POPOLI BALCANICI: II. L'ALBANIA E GLI ALBANESI *.

IL paese abitato dagli Albanesi è rimasto uno dei meno conosciuti, non dell'Europa soltanto, ma del mondo. Da quando i turchi posero piede in Giànnina, sessant'anni prima che Colombo scoprisse l'America, l'onda di Lete s'è stesa su quella regione e su quelle genti, sottraendone ogni notizia e comunicazione col resto d'Europa; tantochè due soli nomi emergono dall'oscurità di cinque secoli di storia: quello di Scanderbeg,

LE VETTE DI NERMANIS (MONTI SHALA).

l'eroe liberatore d'una breve epopea, e quello di Alì, pascià di Giànnina. Per la massima parte della gente studiosa codesto lembo della penisola balcanica — situato a soli 70, o poco più, chilometri dall'estremo tallone d'Italia — è rimasto più sconosciuto di alcuni dei più interni paesi dell'Africa.

Perfino del nome di *Albania* si rintracciano a stento le origini storiche. Nell'antica geografia classica, il nome di Albania era dato a una regione del Caucaso, ad oriente del mar Caspio. L'Albania di cui ci occupiamo, faceva parte allora della Macedonia, e corrispondeva all'Epiro e alla parte costiera meridionale dell'Illiria, detta *Illyris Graeca*, annessa alla Macedonia da Filippo il Macedone. Passò quindi sotto il dominio romano; ma rimase una regione trascurata. Soltanto una città sontuosa, Nicopoli, costruita da Augusto per ricordare la sua vittoria su Antonio e Cleopatra, si elevava su di un promontorio, a 4 km. a nord di Prevesa: oggi le capre brucano l'erba fra le sue rovine, che si discernono appena. Nel medio evo l'Albania fece parte della Grande Serbia; in quell'oscuro periodo mancano documenti della sua storia. I Normanni di Sicilia e di Taranto sappiamo che vennero a stabilirsi in alcune città della sua costa, di cui Durazzo era la principale; ed è solo nel XII secolo, che incominciamo a trovare menzione dei nomi d'*Albania* e di *Albanesi*, dato dai Greci di Bisanzio agli abitanti delle montagne. Il nome d'Albania appare nelle cronache dove si narra di Roberto Guiscardo, quando, battuto il Comneno a Durazzo, traversò la città per inseguirlo sino a Ocrida. Questo nome, nella forma usata dai Bizantini, derivò forse dai bianchi monti del litorale, ma i popoli circostanti lo modificarono a modo loro, *Arnaud* in turco, *Arnauti* in rumeno, *Arbanusu* in slavo; mentre nella loro lingua gli Albanesi chiamano il proprio paese *Skipteria* e sè *Skipetari*, che secondo Malte Brun deriva da *skipos* (spada) e secondo i più da *skippe* (roccia) onde significherebbe « figli delle roccie » come « figli dell'Alpe » il nome di Albanesi o Alpanesi.

Infatti montagne rocciose coprono tutta la regione, dal Montenegro alle frontiere della Grecia; la sola pianura un po' estesa è il bacino di Scutari o Scodra, il cui fondo è occupato da un lago, avanzo di un antico mare interno più vasto. Nell'*Aroldo*, così Byron salutava l'Albania, avventurandosi per terre sconosciute, rinomate fra molti, ma per timore da pochi visitate:

« Da lontano mi apparvero, allo spuntar del giorno, le orride balze albanesi, le nere rupi di Suli e fra le nebbie dell'estremo orizzonte la vetta del Pindo coperta di nevi, che il sole colora di riflessi purpurei. Escono appena dalla nebbia le rozze capanne dei pastori: fra i dirupi ulula il lupo e l'aquila rota i suoi vanni; ivi si accolgono uomini più fieri delle fiere, come vi si adunano nembi e vi si addensano le bufere, che scendono a sconvolgere l'Adriatico ».

Nel caos etnografico delle ultime agitazioni balcaniche, anche gli Albanesi vennero tratti sulla piattaforma delle discussioni diplomatiche e attrassero l'attenzione dell'Europa, che pare impegnata ad assicurare a quelle genti un assetto di vita autonoma. Tra quali confini?

Nell'uso comune, per Albania s'intende il paese

* [illegible] nel [illegible] cartografiche rimandiamo il lettore alla [illegible] *Teatro della Guerra Balcanica* nella Scala di [illegible] [illegible] a colori, curata da A. Giu[illegible] [illegible] *Touring Club Italiano* (Arti Grafiche nel no[illegible] [illegible] L. 1.50).

lungo il mare Adriatico tra la Bosnia e il Montenegro a nord, la Grecia a sud e l'antica Rumelia a est. Ma codesto termine d'Albania si riferisce piuttosto a un popolo, a una stirpe, che a una regione naturale; la stirpe albanese straripa, infatti, oltre i confini amministrativi de' suoi vilajets, nella Vecchia Serbia e in Macedonia, sin verso l'alta valle del Vardar, che sbocca nel golfo di Salonicco. Così alle difficoltà di stabilire un limite etnico ben determinato, s'aggiungono le difficoltà topografiche, che fanno del paese dagli Albanesi abitato una regione fisica delle più accidentate e senza limiti naturali, che corrispondano a quelli etnografici. Delle varie carte etnografiche, quella del Léjean, benchè qua e là inesatta od esagerata anche riguardo alla distribuzione degli Albanesi, rappresenta nondimeno lo schema approssimativo sul quale hanno pieno diritto di essere considerati gli skipetari. Nè la Tessaglia, nè la Macedonia, nè Kosovo (scriveva in proposito il dottor Baldacci) furono mai *completamente albanesi* anche prima che cominciasse una qualsiasi lotta fra le diverse nazionalità che si contendono quei paesi, e noi sappiamo troppo bene che, *nello stato presente si noverano soltanto limitate ed incerte isole skipetare* nei versanti del Pindo, fra l'Aspropotamo e il Salambria, dove le popolazioni sono indubbiamente *valacche* negli alti dossi della catena e *greche* nel resto. Nello stesso modo sappiamo come gli albanesi contrastino incessantemente il terreno ai bulgari ed ai serbi ad ovest dei laghi di Ocrida e di Presba e fra le valli del Drino nero e del Vardar, e più a settentrione fra il basso corso della Morava e dell'Ibar e nel sangiaccato di Novibazar. In cambio la nostra imparzialità non nega *le grandi aree skipetare di Uscüb, Kalkandele, Pristina, Prizren, Ipek, ecc.* che non possono ad ogni modo avere la forza e la compattezza etnica, che loro si vorrebbe dare a danno di altri popoli, i quali si sono sovrapposti forse per sempre sulle rovine skipetare. « Il dominio albanese si agita quindi con pieno diritto fra il fiume Bojana, i versanti settentrionali delle Alpi, che formano l'arco Scutari-Ipek, il Drino bianco, il Drino nero, i versanti occidentali del Grammos e il fiume Gliky's. *Kosovo*, intramezzato da grandi superfici serbe, la *Macedonia*, disputata fra bulgari, serbi e valacchi, *l'Epiro inferiore e l'orientale* occupato dai Greci e dai Valacchi potranno ricadere sotto l'influenza albanese? Ecco una domanda alla quale io rispondo a malincuore, ma *senza esitazione negativamente* »[1].

PIANORO CARSICO SUL M. SHENJI (MIRDIZIA).

Gli Albanesi moderni vanno distinti, come è noto, in due principali divisioni. Il fiume Scumbi, che scende dai monti di Kamna in Macedonia e passa per *Elbassan*, segna il limite fra i *Gheghi*, che si stendono dalla destra del fiume verso il nord e i *Toschi*, che si accampano dalla sua riva sinistra verso il sud. I più puri albanesi sono forse i Gheghi e quelli sopratutto che costituiscono le tribù, così interessanti e poco conosciute, che si ammassano intorno alle Alpi loro e al Drino e nel paese dei Mirditi. Qui sta anche la parte più compatta della loro nazionalità.

Col nome generico di *Malissori* o « abitanti della montagna » si intendono le tribù situate fra il mare Adriatico, il Montenegro, il limite occidentale dell'altopiano di Metoja fra Ipek, Giacova, Prizren e il Drino. Due di esse passarono col trattato di Berlino sotto il dominio del Montenegro e sono quelle caratteristiche dei Trijepsi (Zatrijebac), alla quale è affinissima la seconda e assai piccola dei Koci[2]. Altri Albanesi, ma non propriamente Malissori, si trovano nel Montenegro ad est di Podgorica e sono Hoti e Grudi; il loro numero maggiore è però nella Krajna, fra la catena Sutorman-Rumija e il lago di Scutari, e lungo la direttrice Antivari-Dulcigno-fiume Bojana. Gli Albanesi del Montenegro dell'una e dell'altra fede si aggirano fra i 12 e 15 mila abitanti.

Col nome di *Mirditi* o *Miriditi* s'intendono le tribù albanesi gheghe che si estendono press'a poco dalla sinistra del Drino al fiume Arzen a

M. VILA VEDUTO DALLE VICINANZE DEL L. RIKAVAZ.

(1) *Dal Montenegro al golfo di Ambracia* del Dott. Antonio Baldacci, in « Bollettino della Soc. Geog. Italiana », Marzo 1900.

(2) Baldacci A. *Gli albanesi nel Montenegro*, in « Bollettino della Società Geografica Italiana », VI, 1898.

IL CELEBRE PONTE DEI VIZIR SUL DRIN.
(Dall'*Albanie inconnue*).

mezzodì e all'alto bacino del Mati ad oriente. Le principali e meglio conosciute sono: 1° la tribù dei Les (dal capoluogo Les, Alessio) verso la foce del Drino, con circa 1000 abitanti, di cui 400 maomettani; 2° la tribù dei Dukadjn che si estende con (3°) la tribù dei Toci nel gran gomito sulla sinistra del Drino, l'una e l'altra con 7000 abitanti, dei quali più di due terzi maomettani; 4° la tribù dei Mirditi propriamente detti (21000 quasi tutti cattolici) che ha per capoluogo Orosi e comprende le tribù minori di Spac, Fandi, ecc.; 5° la tribù dei Matja intorno alla valle di questo fiume con 6000 abitanti.

In terzo luogo vengono le tribù dei *Dibrani* che prendono il nome dalla città di Dibra, ciò che prova la diffusione dell'elemento albanese in quella regione nei tempi passati. Quelle tribù sono ora comprese entro il grande bacino del Drino nero (*Drin Zi* in albanese, *Crni Drin* in serbo e bulgaro) e formano le avanguardie — scriveva 13 anni fa il Baldacci — contro le grandi masse bulgare, che si sforzano di avanzare con un corpo molto saldo, le cui sentinelle sono alle porte di Prizren, e contro le masse serbe.

Dall'Arzen alla Vojussa, risalendo il corso di questo fiume fino al versante occidentale del Grammos, la compagine albanese non risente menomamente delle piccole isole greche e di quelle alquanto più grandi dei valacchi. Ma così arriviamo nella regione dove l'elemento albanese venne retrocedendo dinanzi all'attiva propaganda ellenica. Nell'Epiro propriamente inteso, infatti, dal fiume Vojussa al Pindo, al golfo di Ambracia, è quasi certo che durante l'antica età greca, le popolazioni parlavano l'albanese come ai nostri giorni e soltanto talune tribù costiere conoscevano anche il greco; ma oggi non v'è epirota a mezzodì della Vojussa che non sia bilingue, eccettuate le tribù dell'Acroceraunica settentrionale, situate entro il triangolo Valona-Tepelen-Dukati, le quali parlano e conoscono il solo albanese e degli albanesi toschi sono i più intelligenti e classici rappresentanti tribù dei Japidi). Ma fuori di questo piccolo triangolo, è soltanto in altri insignificanti punti a sud, fra Tepelen, Premeti ed Argyrokastron che gli Albanesi sono ancora puri da qualsiasi contatto straniero. Proseguendo verso mezzogiorno e penetrando « nei distretti della Khimara, di Delvino, Argyrokastron, Premeti, Ljaskovik ed altrove, troviamo che la popolazione è bilingue e si serve indifferentemente del greco o dell'albanese, ed è soltanto nella famiglia che il musulmano predilige l'albanese ed il cristiano il greco ». Per cui, sino d'allora, l'esploratore italiano si domandava se l'Epiro *sia da ritenersi greco od albanese?* E rispondeva:

« L'Epiro fu senza dubbio albanese nei secoli passati e tale restò generalmente fino ai tempi di Alì pascià Tepelen, il gran precursore involontario dell'indipendenza ellenica. Gli eroi ed i martiri sulioti furono albanesi: così dicono ancora a Sulì, nell'odierna lingua greca, molti dei nipoti di quei celebri *klefti*. Ma è un fatto che dal golfo di Ambracia alle coste joniche ed ai versanti occidentali del Pindo, entro il triangolo Prevesa-Giannina-Kimara, la lingua albanese è rimasta di pari passo (e quasi sempre unitamente alla greca) colla religione musulmana ed in misura molto più scarsa di quanto si crede. Ma difficilmente gli Albanesi riacquisteranno, dove l'hanno perduta, la loro primitiva influenza; i loro territori più esterni sono già passati nelle mani dei greci e degli slavi di gran lunga più civili. Siamo per tal guisa nell'Epiro, in presenza di uno di quei tanti avvenimenti del genere, così frequenti nella storia della specie umana, in cui un popolo ed una lingua arretrati

PONTE SUL PERNA A GIACOVA.
(Dall'*Albanie inconnue*).

vengono sopraffatti da un popolo e da una lingua più civili ».

* * *

Barbarica è la vita e primitivo è infatti lo stato sociale degli Albanesi specialmente nel nord, dal Montenegro all'Arzen, ossia tra le grandi masse Malissori, Mirdite e Dibrane, che godono di un'indipendenza quasi assoluta. Nelle inaccessibili loro montagne conservano ancora alcuni ordinamenti sociali e non pochi usi dei popoli indo-europei delle prime fasi della loro civiltà. Si spiega questo stato di cose con le stesse condizioni geografiche del paese, per le quali da secoli non ebbero mai contatto con altri elementi. Nelle Alpi albanesi settentrionali e in tutta l'estensione orografica mirdita, *la civiltà, come noi la intendiamo, è affatto sconosciuta* : quelle genti sono rimaste quali erano, dopo le invasioni barbariche, nell'occidente e nel nord dell'Europa, i popoli germanici, quivi accampati nei primi secoli del medio-evo.

Questa rozzezza cambia peraltro sensibilmente appena si trova di fronte ad un'altra civiltà: nel Montenegro gli Albanesi della Krajna, sul lago di Scutari, rappresentano una gente quieta e laboriosa, che ha abbandonato il fucile per la zappa, riuscendo a fare delle doline altrettanti giardini e a piantare intere vigne e importanti frutteti, là dove prima dominava la brulla e bianca calce. Anche i Trijepsi, benchè perduti tra i monti lontani dal mare, non temono più alcun paragone cogli altri loro confratelli oltre il confine: essi hanno un governo, ciò che significa tutto nelle popolazioni primitive. Gli Albanesi ellenizzati dell'Epiro non soltanto sono diventati greci per la lingua, la religione e molti usi e costumi, ma l'attiva propaganda dei greci è riuscita ad infiltrare in questi nuovi proseliti i più manifesti sentimenti di riconoscenza per l'Ellade, lo stimolo per le scuole, pel commercio, per una èra migliore. Sono dunque suscettibili di una rapida e sensibile evoluzione, massime i toschi, tra i quali il citato nostro esploratore prevedeva che « l'idea della patria albanese potrebbe un giorno ottenere gli effetti desiderati ».

Recentemente Sam Levy [1] che fu redattore capo del *Journal de Salonique*, contro l'errore e l'ingiustizia del preconcetto, per cui gli Albanesi sono ritenuti ignoranti e refrattarii ad ogni coltura, scriveva: « Di tutte le razze, che popolano l'Impero Ottomano, la razza albanese è quella che fornì il maggior numero d'illustri ufficiali, di ministri e di amministratori intelligenti, di abili funzionari, di uomini d'affari e di imprenditori capaci di condurre a buon termine le più difficili iniziative. Certo, la massa albanese conta nel suo seno gran numero di analfabeti, a cui l'antico regime e la configurazione orografica del paese toglievano i mezzi di una qualsiasi coltura. Ma alla dimane della proclamata costituzione, gli Albanesi si distinsero coll'apertura di club nazionalisti e di altri centri di riunione, colla fondazione di scuole primarie e di corsi per adulti, colla creazione di giornali e di riviste. Quanto al carattere e al temperamento l'albanese è dotato, malgrado le apparenze, di un'ammirabile sensibilità, di una grande delicatezza, di una sorprendente agilità di spirito e di uno slancio entusiastico, capace di sacrifici sino all'eroismo ».

Il citato Sam Levy così precisava l'organizzazione e gli elementi sociali degli Albanesi. La massa della popolazione comprende dei *Fiss*, dei *Cabili*, dei *Col* e dei *Bairac*; questi nomi rappresentano divisioni sociali ed etniche conservate attraverso i secoli. Il *Bairac* (la Bandiera) protegge un gruppo di abitanti della medesima località o di parecchie piccole località vicine, che obbediscono al medesimo capo, il *bairactar* (porta-bandiera) il quale può disporre de' suoi uomini, sia per condurli a combattere, come per qualsiasi altra manifestazione collettiva o individuale.

UNA VIA D'IPEK

(Fot. G. Louis-Jaray).

Il *Col* (ramo) comporta due o più bairac dipendenti da un capo comune. Il *Cabilé* (clan o tribù) abbraccia parecchi *col* e per conseguenza un più gran numero di bairac. *Fiss* può tradursi quasi per dinastia, poichè può paragonarsi a un tronco genealogico colle sue tribù, i suoi rami e loro ramificazioni. Da un medesimo *fiss* dipendono spesso dei clan di differente confessione; e vi sono altresì dei clan, dei col e dei bairac, che sono indipendenti.

L'80 % della massa è costituita di agricoltori, artigiani, negozianti, guardie campestri, guardie del corpo ecc. Gli altri 20 % formano due classi distinte: gli aristocratici di sangue e i neo-arrivati. Le rivalità e questioni tra queste due classi furono sempre la causa prima dei torbidi e delle solle-

(1) Nel *Coenobium*, Anno VII, n. 1-2 (genn. febbr. 1913)

GIOVANE DI STRUGA CHE RITORNA DAL MACELLO.
(Fot. Malety).

vazioni o rivoluzioni scoppiate in Albania, che insanguinarono il paese, minacciando la tranquillità dei Balcani e la pace universale.

È opinione del Levy che « l'indipendenza dell'Albania ravvicinerà tutti i capi, che cercavano di nuocersi, i quali d'ora in avanti collaboreranno alla grandezza dell'antica loro nazione, le cui riserve d'energia e le risorse morali *stupifieront l'univers civilisé* ».

Sopra questo quadro evidentemente ottimisticogettano ombre i rapporti d'altri scrittori, tra i quali le osservazioni pubblicate poche settimane fa nel *Ralliement* di Bruxelles da un deputato al Parlamento montenegrino, il sig. Giuroskovite, si risentono forse troppo dell'ora torbida e dello stato di guerra presente. Nè forse si tien conto abbastanza delle differenze etniche e territoriali tra gli Albanesi del nord e quelli del sud, tra i cattolici e i musulmani. Crediamo perciò arbitrarie le sentenze di coloro, che dalle condizioni del passato o del presente, arguiscono una quasi fatalità incorreggibile della razza, vissuta in uno stato di guerra quasi perenne, legata all'unica tradizione della vendetta e degli odii fra i clan e le tribù. Altri popoli, come i Corsi e gli Scozzesi, erano ancora alla vigilia dei tempi nostri in condizioni analoghe, dei quali tuttavia nessuno ora negherebbe le attitudini a ricevere e ad attuare, abbastanza rapidamente, un più avanzato ordine di civile convivenza. Non bisogna attribuire a insanabile deficienza dei popoli ciò che talora deriva dalle aspre condizioni della natura fisica del paese o, più spesso, dalla malvagità e stoltezza de' Governi, che li tennero in propria balia.

Paese essenzialmente alpestre, l'Albania presenta scarse e ristrette le zone di bassopiano, le quali si limitano al bacino di Scutari, alla conca di Giacova-Prizren e a quelle di Elbassan, di Coritza-Malik, di Argirocastro e di Giannina, e a poche altre minori.

Imponenti sono invece le montagne, particolarmente a nord le Alpi albanesi, che da sud-ovest a nord-est, tra il lago di Scutari e la pianura di Cossovo, chiudono il bacino del Drin; poi a sud-est di questa catena la massa dello Sciar Dagh, in direzione da nord-est a sud-ovest.

Dalle Alpi albanesi si diramano verso sud numerosi gioghi. Non ancora interamente esplorate, delle cinquanta e più alte vette di cui si compone la barriera montana, talune oltrepassano i 3000 metri e pel loro carattere alpestre ben meritano il nome che venne loro attribuito. « Improvvisi e frequenti contrasti — scrive Kurt Hassert che le visitò — accadono in questa zona rudemente alpestre. Alti e bassi nel clima, ora rigido ed ora caldo; terreni scoperti e vegetazione densa al piede dei rilievi; desolazione sulle vette; alternanza di piantagioni sempreverdi con arbusti a foglie caduche; antitesi tra paesaggio meridionale e paesaggio alpino. Nelle valli profonde attecchiscono i castagni, l'uva, i fichi ed i melograni, nonchè tutte le piante che sono caratteristiche della flora mediterranea: lungo le dorsali si elevano i faggi e si nota un brusco arresto del limite arboreo presso alle ampie macchie biancastre delle dolomie ».

ALBANESE DI LIBRA SUL LAVORO.
(Fot. Chevallié).

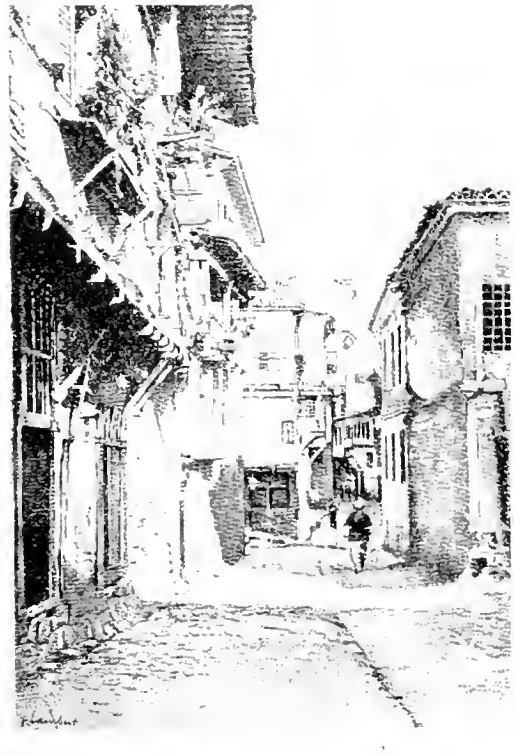
Allo Sciar mettono capo quelle due linee di montagne, connesse ai monti della Bosnia, in mezzo alle quali scorre da nord a sud il Drin bianco, proveniente appunto dai gioghi più orientali delle Alpi albanesi. Allo Sciar mette capo una delle due catene montuose, in mezzo alle quali scorre, profondamente incassato, da sud a nord, il Drin nero, proveniente dal lago di Ocrida. Questa catena è quella a destra del fiume. La catena a sinistra si distende sino all'estremità meridionale del lago di Ocrida, e da essa partono parecchie ramificazioni, fra le quali scorrono i fiumi, che si dirigono verso l'Adriatico attraversando gran parte dell'Alta Albania. Il Drin bianco e il Drin nero, riunendosi presso l'estremo limite orientale delle Alpi albanesi, dopo un corso di 150 chilometri per ciascuno, formano il Drin (*Drilo degli Albanesi*), che è il maggior fiume dell'Albania. Due ponti sono costruiti sul Drin nero e sul Drin bianco a poca distanza dal punto ove confluiscono.

Il Drin entra nella pianura di Scodra o Scutari, la più estesa di tutta l'Albania. Il mezzo di questa pianura è occupato dal vasto lago di Scutari (anticamente *Labeatis*), che si estende da sud-est a nord-ovest in lunghezza (km. 50) più che in larghezza (km. 14) ed è limitata a sud dall'altipiano della Zernagora (Montenegro) e per una porzione verso ponente appartiene politicamente al Montenegro, per tutto il resto all'Albania. Il Drin, dopo un corso di 100 chilometri, manda la maggior parte delle sue acque verso Scutari per un alveo, che si formò da sè medesimo nell'inverno del 1859, non ostante le dighe con le quali si era tentato di contenerlo. Codesta diramazione del Drin, che ha nome *Drinazza*, sbocca nella *Bojana* (*Buna*, in albanese) emissario del lago; lunga circa 30 km., ne accresce soverchiamente la massa acquea, di guisa che i quartieri più bassi di Scutari sono oggidì frequentemente inondati quando il Drin è in piena. Il regime torrentizio prevale nella Bojana, il tipo alluvionale è distintivo della Drinassa, dal vasto letto ghiaioso, guadabile ovunque: il tipo fluviale delle regioni calcari si accentua nel Drin, con le varianti di portata e col profondo incisivo lavoro di erosione della sua alta valle.

La quantità di materie alluvionali strappate da queste tre correnti alla regione montagnosa dell'Albania settentrionale, è enorme; ed è perciò che l'uomo arrischia assai timidamente l'opera sua lungo le sponde di questi fiumi; esso preferisce di consolidarsi a qualche distanza da essi; d'onde lo sparpagliamento della vita rurale, accresciuto dalle difficoltà delle comunicazioni per strade e per sentieri fangosi e palustri, che ostacolano in modo sensibile l'agricoltura. Soltanto una vasta e solida sistemazione idraulica potrà mettere in valore codeste terre forti e fertili di origine lacustre o fluviale, che fanno florida tutta la zona e specialmente la piana della Zadrina.

Fra le diramazioni che si distaccano dalla summentovata catena di sinistra del Drin nero e separano l'uno dall'altro i principali fiumi dell'Albania, è notevole la più settentrionale, tra il Drin e il Mati o Matja, formata da un gruppo di montagne alto appena mille metri, ma di assai difficile accesso, come la cittadella inespugnabile di quella che suol chiamarsi l'Alta Albania. L'abitano le invitte tribù montanare dei Ducadgini e dei Mirditi.

Là enormi roccie di serpentino emergono in mezzo a terreni calcarei, alte muraglie si elevano da tutte le parti attorno a valli anguste, e rumorosi torrenti corrono rapidamente su scoscese pendici e precipitano in cateratte e cascate.



UNA VIA DI OCRIDA.

D'altro canto nella regione montuosa orientale dell'Albania, il contrafforte meridionale dello Sciar sulla destra e la catena ad esso parallela sulla sinistra del Drin si abbassano a poco a poco, prendendo un aspetto meno formidabile, per abbracciare da ultimo larghi bacini lacustri, dove si raccolgono le acque. Ed eccoci al *lago di Ocrida* (l'antico *Lychnis*), da cui esce il Drin nero. Il lago è il più profondo della penisola balcanica (287 m.) e il più grande dell'Alta Albania dopo quello di Scutari, a 680 metri sul livello del mare, con 269 chilometri quadrati di superficie, 30 chilometri di lunghezza e 14 di larghezza. Esso è

CHIESA DI DEVSCIANI: L'ARCHIMANDRITA, UN UFFICIALE TURCO E UN MONACO.
(Dall'*Albanie inconnue*).

stato paragonato, pe' suoi graziosi dintorni, perfino al lago di Ginevra; le sue acque, più azzurre di quelle del Lemano, sono così trasparenti, che per quindici o venti mesi si vedono i pesci guizzare e rincorrersi l'un l'altro nelle profondità. Una diecina di villaggi bianchi si mostrano sui pendii, in mezzo a boschi di quercie. Ed è quivi tutta una regione lacustre: vi si trovano infatti il piccolo lago *Malik* (lungo 10 e largo 3 km.) a 830 metri sul livello del mare, il *Presba*, lungo 28 km. e largo 10, e il *Ventrok* o lago di *Drenovo*, lungo 18 e largo in media 5 km.

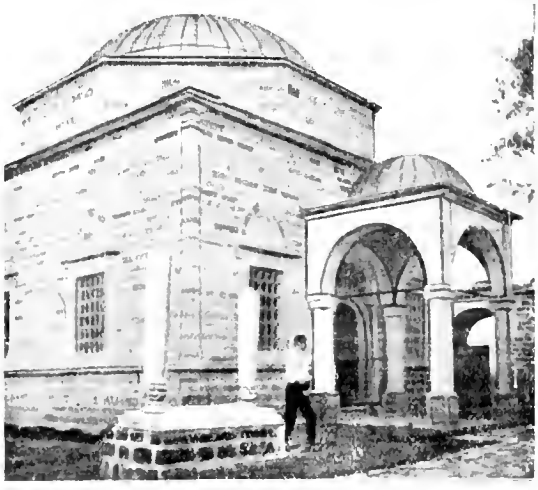
Situati ambedue a 850 m. sul livello del mare e separati da un istmo largo appena un chilometro, i laghi Ventrok e Presba comunicano probabilmente tra loro per vie sotterranee. Fra i laghi di Ocrida e Presba si eleva la catena dei monti Galicitsa.

A sud di codesta regione di laghi, dominata a sud-ovest dalla superba cima del Tomor, comincia, in quella che suol chiamarsi Bassa Albania, il sistema del Pindo, che nella sua parte più settentrionale prende il nome di Grammos. Il Grammos separa il bacino del lago di Castoria (Albania etnografica) e la valle della Vistritza, che scorre verso il golfo di Salonicco, da quella parte dell'Albania geografica, che è bagnata dai fiumi Devol, Ljumi Beratit e Vojussa (l'antico Aoo). Giova osservare a questo proposito che la catena del Grammos è piuttosto bassa, con colli e valichi di facile accesso tra l'Albania e la Macedonia e termina con una notevole depressione a sud del monte Vojon. Da questo punto la catena va gradatamente elevandosi sino a raggiungere quasi i 2600 m. nello Smolica, dal quale si possono scorgere a un tempo le acque del mare Egeo, dell'Jonio e le rive della Grecia al di là del golfo di Arta.

Dallo Smolica in poi la catena del Pindo torna ad abbassarsi, finchè all'est di Giannina, capitale della Bassa Albania (che al sud della Vojussa ha l'antico nome di Epiro), forma il massiccio di Metzovo, dove appunto ha principio la giogaia del Pindo propriamente detto, dalle pittoresche e disordinate piramidi, alte fin oltre i 2300 metri, e colle sue foreste di pini e di faggi. Per il passo Zigo presso Metzovo, dalla valle di Giannina si passa in quella della Salamvria (antico *Peneo*) nella Tessaglia. Il Pindo si dirige verso sud con due linee di montagne, in mezzo alle quali scorre l'Aspropotamo (antico *Acheloo*). Ai piedi della linea occidentale, che è la più bassa, le valli epirote assumono carattere schiettamente meridionale.

Il lago di Giannina (antico *Pambotis*) occupa il fondo del largo bacino calcare situato alla base occidentale del massiccio di Metzovo; esso è meno elevato sul livello del mare di quello di Ocrida (m. 480) e poco profondo. Guido Cora vi trovò soltanto profondità di circa 10 m. in media; non ha affluenti notevoli, ma viene alimentato da copiose sorgenti, che sgorgano a piè delle roccie. Per mezzo di un canale paludoso, comunica con altro bacino lacustre, situato più a nord e chiamato *Labscistas*. Ambedue questi bacini hanno poi degli emissari invisibili. Le acque del Labscistas si gettano infatti in un gorgo per ricomparire a sud-ovest in un grosso torrente, che si chiama Velchis e si getta nel fiume Calamas (l'antico Thyamis).

Le acque del lago di Giannina piombano ugualmente in varie voragini e scorrono sotterra per alimentare, a grande distanza, secondo l'opinione di qualche geografo, il Mavropotamo (fiume nero) che è l'antico *Acheronte* e si getta nel mare Jonio in una piccola baia, la quale ha nome Porto Fanari (il *Glichys limen* degli antichi). Al Mavropo-



TOMBA DEL SULTANO MURAD
E TOMBA DEL GRAN VIZIR RIFAAT P. A KOSOVO-POLE.

tamo, chiamato anche Fanari o Glichys, viene ad unirsi vicino al mare un altro fiumicello, che è il celebre *Cocito*, dalle acque insalubri, oggi Vuvos.

Questi nomi temuti dei fiumi infernali, il Cocito e l'Acheronte, attestano l'influenza che esercitarono i Pelasgi di queste regioni sulla civiltà ellenica. I loro miti erano diventati quelli di tutti i Greci: nessun tempio dell'Ellade era più onorato della foresta di *Dodona*, nella quale si poteva sentir bisbigliare il futuro tra le foglie delle quercie sacre e sui greti sassosi dei ruscelli.

In estate molti fiumi sono assai poveri d'acque, oppure completamente asciutti e scoprono estesi greti; ma si gonfiano in seguito ai temporali. D'inverno, di autunno e di primavera le acque dei fiumi nel corso inferiore, in seguito alle pioggie, straripano, rendendo impraticabili e malsane le zone adiacenti.

Scarsi sono i ponti ed i passaggi permanenti sui corsi di acqua albanesi. Quelli dei maggiori fiumi sono in massima parte in pietra, dovuti ad antiche costruzioni della Repubblica Veneta, altri su palafitte. Molte correnti sono però guadabili, massime nel basso corso e durante l'estate.

I fiumi albanesi non sono navigabili, eccetto la Bojana per i piccoli vapori sino a Obotti.

A sud-ovest del lago di Giannina le linee montuose dell'Olitsica e del paese di Suli raggiungono ancora i 1500 e i 1000 metri di altezza, ma le altre linee che le fiancheggiano, quantunque assai scoscese e di difficile accesso, son meno elevate e digradano verso la costa in bassi promontori, rocciosi e brulli. Frequentemente, nelle anguste valli chiuse da queste piccole alture, stagnano le acque piovane, persino nel letto dei torrenti. Ma a nord dello stagno di Butrinto, situato lungo il braccio più angusto del canale di Corfù e paragonabile agli stagni, che s'incontrano sulla riva settentrionale del golfo di Arta, il littorale torna ad elevarsi per formare l'aspra catena dei monti Chimara o Acroceraunni, che supera colla sua più alta vetta (Cica) i 2000 metri. A questi monti fu dagli antichi greci dato il nome di Acroceraunni, perchè terribilmente battuti dai venti, dagli uragani e dalle folgori. Gl'infami scogli acroceraunni della poesia classica sono ancora oggi assai temuti dai naviganti. Il capo Linguetta segna il termine di queste montagne precipitanti a picco sul mare.

ALBANESE DEI DINTORNI DI MONASTIR.
(Fot. Choublier).

* * *

Fatta eccezione per gli Acroceraunni, l'abbassarsi delle montagne da est ad ovest, ossia verso il littorale adriatico, forma uno dei caratteri comuni a tutta l'Albania. Di qui i frequenti e grossi stagni e le lagune di comunicazione col mare ed i terreni paludosi lungo tutta la costa, da cui nella stagione calda esalano miasmi altrettanto pestiferi e pericolosi, quanto buona e salubre è in ogni epoca dell'anno l'atmosfera delle montagne e delle alte valli albanesi. Le febbri della Bojana sono in fama di essere tra le più terribili di tutto il littorale adriatico. Anche a Prevesa e a Filippiades, infieriscono febbri ribelli ad ogni cura e rare ma violente perniciose.

Le spiagge albanesi a settentrione del capo Linguetta sono poco favorevoli alla navigazione e poco accessibili, a cagione dei bassifondi, dei banchi di sabbia, delle barre di foce e degli incostanti fondali. I soli sbocchi sono dunque, nell'Alta Albania, la rada di S. Giovanni di Medua, che può dirsi la rada marittima di Scutari, e la rada e il porto di Durazzo (antica *Dyrrhachium*), che sarebbe un ottimo porto, se l'adiacente laguna fosse

SCUTARI — IL PORTO, LA DOGANA E LA FORTEZZA.

ben mantenuta, come anticamente, in comunicazione col mare; e nella Bassa Albania il porto di Valona o Avlona, fra i più ampi e sicuri dell'Adriatico, a due chilometri dal suo scalo, sul golfo dello stesso nome, formato dalla penisola che termina al capo Linguetta e perfettamente difeso da questo capo e dall'isolotto di Sàsseno; più a sud la rada del Porto Panormo (o Palermo) così nomato dalle occupazioni dei Normanni e Angioini; quella di Santi Quaranta, di fronte alla punta

TIPI E COSTUMI ALBANESI.
(Dis. dal vero di Valerio).

settentrionale dell'isola di Corfù, e le minori di Sajada, Gomenitza e Plataria, il piccolo porto di Parga, in faccia all'isoletta di Paxo (inaccessibile ai vapori) e finalmente il porto di Prevesa, all'entrata del golfo di Arta, non lungi dal famoso promontorio di Azio. Il porto di Butrinto, un di eccellente, altro non è da gran tempo che una palude.

Presto o tardi, scriveva più di trent'anni fa l'Reclus, il porto d'Avlon o Valona, lo scalo di Berat, sostituirà Durazzo nella parte di intermediario fra l'Italia e la Balcania); sarà, relativamente a Brindisi, il Calais di questo Dovres italiano. Bene situata quanto Durazzo, come punto di partenza d'una via transpeninsulare, Valona ha il vantaggio d'essere assai più vicina alle spiagge d'Italia e d'avere un porto sicuro e profondo, assai bene protetto dall'isola di Sasseno e dalla linguetta d'Acroceraunica. E' questo il capoluogo della tribù dei Liapi, o Arberi, i più temuti fra i soldati mercenari che andavano a guerreggiare al servizio del miglior offerente ».

Inoltre questo porto è allo sbocco naturale della gran valle della Vojussa, che trasporta gran quantità di acque alimentate dalle nevi del Pindo. La città sorge a due chilometri dal mare, ai piedi di colline coperte di ulivi, in terreno parte paludoso, parte coltivato a vigne e giardini, d'onde si trae la *rallona*, che serve, come il sommaco, alla concia delle pelli. Ad onta dei minareti delle sue moschee, essa conserva un aspetto italiano, perchè fu uno degli scali più frequentati dai Veneziani. Vi si rifugiarono molti ebrei, quando Papa Paolo IV li cacciò da Ancona e contribuirono alla prosperità del loro luogo di asilo.

Il clima dell'Albania è sano nelle regioni alpestri, insalubre nei distretti del littorale, dove regnano le febbri palustri. Le acque dei fiumi, inquinate da insetti e vegetali in putrefazione, non sono generalmente potabili e rendono necessario l'uso dell'acqua di sorgente, di cui non v'è penuria sui monti. Marittimo epperciò temperato sulla costa, ma continentale nell'interno, il clima dell'Albania è caratterizzato dal rigore del freddo, dalla violenza dei venti, dalle brusche e sensibili variazioni della temperatura. L'inverno è breve, ma rigido, particolarmente sulle montagne a causa della *bora* (tramontana) che le percuote frequentemente. Nella stagione estiva all'incontro, il termometro raramente supera i 28 centigradi. Mancano osservazioni sistematiche intorno al regime delle pioggie e alle temperature mensili, perchè, come dicemmo, la regione è rimasta tra le meno esplorate e conosciute del globo. La *bora* (borea), vento secco, freddo e e impetuoso (che dura da qualche ora a qualche giorno e soffia particolarmente da ottobre a dicembre), percorre le coste dalmate e albanesi, accrescendo le difficoltà della navigazione e delle operazioni da sbarco.

Lungo i medii versanti le foreste occupano la vista, e costituiscono il naturale rivestimento della contrada, e sotto al loro scuro mantello sembrano attenuarsi le aspre altezze dei monti. L'abete copre da solo immense superfici tra il Fandi e il Madhe ed il Drin nero, dalla quale regione poi passa col faggio e col pino, verso est, nelle montagne che s'innestano coi monti Sciar. Tra Croia ed Alessio si percorrono foreste per 12 ore di cavallo, larghe dal mare all'interno per 6 ore di cavallo.

Le doline sono coltivate a cereali, a maiz, a legumi, a segale e talvolta a riso. A motivo della siccità estiva prolungata, il periodo delle pioggie equinoziali segna, in Albania, la ripresa annuale della vegetazione ordinaria. Nella stagione fredda

e umida, la flora albanese ha buono sviluppo nella zona littoranea, specialmente dalle adiacenze di Argirocastro a sud; in novembre fioriscono gli agrumi, i carrubbi, i nespoli del Giappone e talune leguminose; nel dicembre il mandorlo; in gennaio e febbraio il rosmarino e l'oleandro. Tra le piante industriali, il sommaco è diffuso nel bacino di Scutari; attorno ad Alessio e Durazzo e perfino nel paese dei Mirditi; pure nel bacino di Scutari coltivansi il tabacco ed il lino; nella Zarima, lo scodano, pianta da tintoria. L'acero, il bosso e il legno giallo sono diffusi specialmente nell'Albania meridionale.

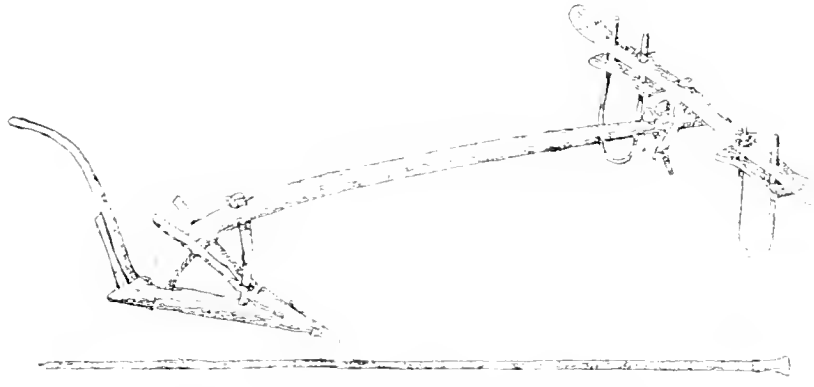
Gli abeti e la quercia rovere forniscono eccellenti materiali da costruzione navale, di cui servivansi già le armate della Repubblica Veneta; i margini dei laghi di Giannina e di Lapsista forniscono buona torba.

* * *

Le condizioni orografiche del paese e quelle ancora primitive o medievali de' suoi abitanti spiegano le condizioni economiche: la sua agricoltura arretrata, malgrado la fertilità dei terreni coltivabili, i frequenti ed estesi terreni incolti, e la lavorazione a fior di terra, a grano o a maiz, con utensili primitivi. Mancano i canali irrigui, eccetto che in qualche breve zona littoranea dell'Albania del centro; ignorasi affatto la concimazione artificiale; deficienti sono i mezzi di trasporto, e quasi assoluta la deficienza del denaro circolante e del credito.

La maggioranza della popolazione ignora ancora l'aratro di ferro e si serve di uno spartiterra di

BARCHE ALBANESI (LUNDER).



TIPO DI ARATRO ALBANESE. (Dall'op. di L. Barbarich).

CASA DI CAMPAGNA DI MALKEKI. (Dall'*Albania* di L. Barbarich).

legno assai simile alla *Koletska* dei Serbi o di una specie di erpice, incavalcato su ruote. Le linee fluviali non scemano il disagio delle comunicazioni; dall'una all'altra riva del Drin, per esempio, il trasporto è praticato con otri di pelle di capra ricoperte con speciali graticci. Nell'Albania settentrionale, lungo il basso corso del Drin e sugli altri fiumi costieri, si usano ancora rozze piroghe (*barke* o *lunder*) scavate in tronchi d'alberi o accoppiate.

Nella costruzione delle case prevale la pietra da taglio, che abbonda nel paese, e le tradizioni bellicose degli skipetari spiegano come l'arte edilizia abbia presso di loro spiccato carattere di architettura militare. Gli edifizi sono disseminati in disordine per grandi spazi di terreno. Le città sono contraddistinte da minareti, da moschee numerose, da orti cintati e da giardini intorno alle case più cospicue.

Lungo le principali vie di comunicazione sono caratteristici gli *han* (*khan*), osterie o alberghi, a cui è forza metter capo nei viaggi attraverso all'Albania, e sono i posti di ricambio delle corriere.

La pastorizia è, si può dire, il flagello dell'industria agricola, massime nella Bassa Albania, per cui i terreni fertili rimangono a pascoli o incolti. Questa preferenza per l'allevamento del bestiame è propria delle tradizioni nomadi delle tribù montanare; migliaia di pastori frequentano nell'estate i pascoli dello Sciar-Dagh. Così rimangono inesplorate le ricchezze minerarie, che non devono mancare, del paese. E l'industria manifatturiera riducesi a pochi prodotti d'uso locale: drappi, giubbetti e giacchette ricamate in oro e in seta, che si fabbricano a Scutari, a Prizrend, a Giannina e si smerciano anche in Bosnia, Dalmazia e Montenegro; passamani, cordoni, galloni, bottoni in seta e fili metallici di Giacova; marocchini rossi e gialli di Scutari, Dibra, Prizrend e Giannina. Stoffe e panni speciali con telai a mano si tessono un po' dappertutto. Ma dall'estero (massime da Trieste, ossia dall'Austria) vengono i principali oggetti di cui hanno bisogno gli abitanti. Dopochè le armi di fabbrica europea hanno deprezzato in Albania il mestiere dell'armajuolo, anche per le armi vengono di fuori le canne da fucile, le lame da coltello, la polvere; e così per le vesti le tele di lino, le sete e i panni grezzi; pei ricami i fili d'oro e di argento e di seta e lana colorata; per le industrie fabbrili le ferramenta.

Dei prodotti agricoli sono reputati il grano e i vini di Monastir, i legumi, il maiz e i fagiuoli di Prizrend e della regione lacuale di Ocrida, e

GIANNINA - TOMBA DI ALI PASCIÀ E DI EMINA NEL CORTILE DEL SERRAGLIO.
Da vol. *Costantinopoli effigiata e descritta* da A. Baratta, Torino, 1840 — Inc. di W. L. Leitch).

alcune frutta. Il grosso e piccolo bestiame si esporta in Grecia e a Malta. Le ricche foreste sono poco sfruttate, a cagione delle naturali difficoltà topografiche e della mancanza di viabilità nell'interno.

Il prodotto agricolo più interessante, dopo le granaglie, è l'olio, la cui confezione è però ancora affidata a frantoi antiquati. I migliori oliveti sono nei circondari di Valona, Durazzo e Scutari. Producesi altresì canapa, lino, tabacco, vino, frutta, legumi, aranci, limoni, resina, sommaco per la concia delle pelli e kermes. La coltura del tabacco

IL CASTELLO DI ARGIROCASTRO. (Inc. di W. L. Leitch).

prevale nell'Alta Albania, e dei tabacchi di Ipek, Giacova e Scutari si faceva notevole contrabbando, non avendo mai potuto il governo ottomano imporre a quei paesi il monopolio. Va all'estero il tabacco da naso di Berat. Velieri di Dulcigno trasportano legna da ardere dall'Albania in Egitto e in Tunisia. Un altro ramo di produzione è fornito dalle pelli d'orso, di volpe, di faina, di martora, di montone e di capra.

Date queste condizioni della produzione, miserrime e primitive sono quelle del commercio interno, a cui mancano le vie più necessarie. Le strade, che pongono in comunicazione i centri principali, diventano impraticabili nella stagione delle pioggie, e nella Bassa Albania sono anche mal sicure pel brigantaggio. Il commercio interno si fa dunque ancora per carovane.

I porti albanesi si riducono oggi a tre: San Giovanni di Medua al nord, Durazzo sulla costa centrale e Valona a sud. Scutari, collegata col mare per la Bojana, è in relazione con Cattaro mediante un servizio settimanale del *Lloyd* austriaco, il quale fa il servizio anche dei porti adriatici dell'Albania. Il movimento del commercio austriaco rappresenta il 52 per 100 del totale, con 200 navi e 250 mila tonnellate; vien dopo la compagnia italiana *Puglia* con 130 navi e 30.700 tonnellate. Anche a Valona il primo posto è tenuto dai piroscafi austriaci. La navigazione germanica non vi figura che con 4 navi (per 5623 tonn.) le quali trasportano in Francia e in Germania i prodotti delle miniere di asfalto di *Selenitza*, presso Valona, le quali diedero nel 1911 circa 92.000 quintali di asfalto per un valore di 550.000 corone [1]. Nelle

(1) W. Kellner, *Der Sandjak Novibazar und Seine Volkswirtschaftlichen Verhältnisse* e W. Kellner, *Albanien* (in *Geogr. Zeitsch.*, 1913, p. 39-42 e p. 100-109). Una compagnia francese esercisce le miniere di bitume di Selenitza, e il prodotto, particolarmente puro, viene utilizzato per la confezione delle strade e dei marciapiedi parigini, mescolandolo agli asfalti naturali, che mancano a Selenitza. Queste miniere albanesi danno (secondo l'*Illustration Française* del 4 ottobre 1913) circa 5000 tonnellate di bitume all'anno; sono cioè tra le più produttive del mondo, poichè vengono subito dopo quelle dell'isola Trinidad.

vicinanze di Durazzo W. Kellner ha segnalato un ricco bacino carbonifero; ma fino ad ora la sola industria dell'Albania era quella dei tappeti.

* * *

Tale è il paese, per quanto ne sappiamo, fino a qui così poco esplorato, degli Albanesi. Dei quali ignoriamo effettivamente anche il numero. Nel 1861 Léjean li calcolava a 1.309.000; Boué, prima di lui, li faceva intorno a 1.600.000; il Baldacci pure li stimava qualche cosa di più di un milione e mezzo, ma « anche se si stabilissero in due milioni tutti gli Albanesi, non si tratterebbe che di un numero ipotetico ». Tanta incertezza e oscurità per riguardo a un popolo, ch'è a poche ore dalle coste d'Italia!

L. Bianconi, in uno studio pubblicato nel *Temps* del 26 dicembre 1912, dava la seguente valutazione *approssimativa* delle popolazioni albanesi, distinte per la religione e per le origini, tenendo presente che in parecchie località coabitano con gli albanesi numerose isole etniche di serbi, greci, valacchi e di bulgari:

Arnauti, Gheghi e Toschi musulmani	350.000
Albanesi Gheghi, cattolici	300.000
Albanesi Toschi, ortodossi greci	350.000
Koutzo-Vlacchi, ortodossi greci	100.000
[illegible] d'origine greca	150.000
[illegible] d'origine serba	200.000
[illegible] d'origine bulgara	50.000
[illegible]	50.000
[illegible] slavi ed altri	100.000
Totale	1.650.000

La quale popolazione si stenderebbe sopra una superficie, a detta dell'autore, di circa 35.000 chilometri quadrati.

L'idea dell'autonomia e della nazionalità albanese come è sorta? Chi ne rintracci le origini, dovrà dire che essa non è nata in Albania. In questo paese, che sappiamo in quali tristi condizioni si trova, altro sono le leghe, altro l'idea della patria, nobile ed elevata, come noi la sappiamo e come la intesero i nostri più lontani antenati. Lo stesso Terenzio Tocci, apostolo della nazionalità albanese: « la fatalità ha voluto (scri-

GHEGA
ALBANESE DI CITTÀ.

ALBANESE
MUSULMANA DI CITTÀ.

MONTANARO
DELLA MIRDIZIA.

veva in un suo opuscolo del 1901) che gli Albanesi facessero per tanto tempo consistere la patria ognuno nella piccola tribù propria; diversamente si sarebbero liberati dallo scorcio del secolo XVIII, quando incominciò quella insurrezione parziale in Epiro, per opera dei Suliotti combattenti eroicamente contro Alì di Tepelen, insurrezione che fu la scintilla suscitatrice della rivoluzione greca ».

Quando la Skiperija fu minacciata di essere invasa colle armi da un popolo straniero, le tribù che fronteggiavano l'invasione dimenticarono le discordie fraterne per la salvezza comune e si legarono in patto; scomparso il pericolo, la lega si sciolse « e l'albanese *ritornò allo stato di prima, alla vendetta, alla rapina, alla vita selvaggia* ». Non v'è esempio di una lega alla quale abbiano partecipato Gheghi e Toschi, per la ragione che *le due tribù non poterono mai intendersi fra loro;* ma neppure i Gheghi insieme, essendo noto l'antagonismo fra Mirditi e Malissori anche nel 1876 e 1877. L'idea di una redenzione, come giusta-

DURAZZO VISTA DAL MARE.

mente osservava dodici anni fa il Baldacci, è nata specialmente in seno alle *colonie albanesi* che si stabilirono in varie riprese in *Italia* ed ivi prosperarono: nella Calabria Citeriore, nel Molise, in Sicilia, nel Barese e nella Basilicata sino dal XV secolo; e, tre secoli dopo, quella di Badessa [1]. Quattro secoli e mezzo non valsero a far dimenticare a questi discendenti di albanesi la patria skipetara e tutti anelano di rivedere l'avita terra, là dove esistono ancora famiglie che portano lo stesso nome e le rovine delle loro case incendiate e delle loro città.

Fu nel XIII secolo che gli Skipetari si resero indipendenti, e nel XIV lottarono contro i Veneziani che s'erano stabiliti nelle città del littorale. Frattanto si avvicinava l'invasione turca. Nel 1423

(1) PULLÉ, *Profilo antropologico dell'Italia*, pag. 86, Firenze, 1898. — Anselmo Lorecchio cercò di stabilire le date delle varie migrazioni di Albanesi in Italia; la prima fu nel 1416 quando vennero per aiutare Alfonso I d'Aragona a sottomettere le Calabrie. Il loro capitano fu nominato governatore della Calabria Inferiore e le sue truppe ebbero concessioni di terre in Sicilia e nella provincia di Catanzaro. La seconda immigrazione è del 1464, quando un nipote di Scanderbeg fu chiamato in Italia da Ferdinando d'Aragona per aiutarlo contro l'Angiò. La terza, e fu la più numerosa, fu quella ch'ebbe principio nel 1468, dopo la morte di Scanderbeg. La provincia nella quale è maggiore il numero di queste colonie, diventate oggi dei comuni o delle frazioni di comune, è quella di Cosenza, dove sono più di una trentina; vengono in seguito le provincie di Lecce, di Potenza, di Campobasso, di Catanzaro, di Foggia e di Teramo. In Sicilia pure vi sono alcuni comuni albanesi, come quelli di Palazzo Adriano e di Piana dei Greci nella provincia di Palermo, e qualche altro nelle provincie di Catania e di Girgenti. In tutto, questi sparsi Albanesi d'Italia formano una popolazione di circa 70 mila abitanti.

Parecchi di questi antichi profughi dall'Albania, divenuti cittadini italiani, si distinsero nelle lettere, nelle armi e nel patriottismo. Era albanese quell'Agesilao Milano, che venne impiccato il 19 dicembre 1856 per avere tentato di uccidere re Ferdinando di Napoli. Il Galanti, che ne enumera parecchi, soggiunge: « Sono albanesi l'illustre statista Francesco Crispi e il prof. Pasquale Turiello dell'Università di Napoli ed era di origine albanese l'ex ministro Federico Seismit-Doda ». Queste colonie albanesi d'Italia vantano propri istituti d'istruzione; tali sono il collegio di Palermo e il collegio di S. Adriano (nel comune di S. Demetrio a Corone, prov. di Cosenza).

PANORAMA DI VALONA.

ASPETTO DEL LITTORALE PRESSO VALONA

Murad II, impadronitosi della Tracia, impose un tributo anche a Giovanni Castriota, capo degli Albanesi, e ne deportò quattro figli in ostaggio. Fu il più giovane di questi, il celebre Giorgio, detto Scanderbeg, che organizzò la storica resistenza, di cui alta sonò la fama nel mondo cristiano e con una serie di vittorie ritardò l'assoggettamento dell'Albania ai Turchi. Ma, dopo 23 anni di lotte, morì ad Alessio e allora le sorti dell'Albania decaddero. Le città del nord passarono sotto i Veneziani, ai quali con un trattato segreto lo Scanderbeg le aveva cedute, per compensarli dell'alleanza contro i Turchi; ma questi assediarono Croia, che resistè tredici mesi, e dovette poi arrendersi per fame, e, contro i patti, tutti gli abitanti superstiti vennero decapitati. Anche Scutari, già occupata dai Veneziani, veniva assediata da Suleiman Pascià nel 1474; il quale però dovette ritirarsi davanti all'eroica difesa degli assediati, comandata dal senatore veneto Antonio Loredano. (Vedasi il quadro del Veronese). Ma un secondo e più lungo assedio comandato da Maometto II in persona (1478) finì colla resa della città. Per non rimanere soggetti al Turco tutti gli abitanti di Scutari presero le vie dell'esilio e solo più tardi ritornarono, cercando asilo nelle montagne, dove formarono quelle tribù quasi autonome da cui discendono i Gheghi cattolici dei nostri giorni. L'Albania sotto il Turco non ha più storia propria, se non è il nome e la ribellione di qualche pascià indigeno, di cui la tradizione conservò la memoria. Più celebre di tutti Alì di Tepelen, che nel 1788 fu nominato pascià di Giannina, e col valore o col tradimento riuscì a sottomettere a sè tutta l'Albania, sterminando i Sulioti cristiani che avevano eroicamente resistito, e governando il paese come sovrano autonomo. In sostanza l'Albania fu e rimase fino a' tempi nostri una provincia ribelle, che la Porta non riuscì mai a governare, contro la quale doveva ad ogni momento mandare degli eserciti, e, spesso, i suoi migliori capitani, quando non preferì di venire a patti. Questi precedenti devono essere ammonitori per le due potenze, che oggi mirano a dividersi una specie di protettorato su quella regione.

STRADA PRINCIPALE DI VALONA (Dall'*Albania* di V. Mantegazza).

Fu detto che più della patria ha stimolo negli Albanesi la religione, la quale divide gli Albanesi in cattolici, musulmani e greco-ortodossi. Ma Gabriel Louis-Jaray, nel suo recente libro *L'Albanie inconnue*, afferma invece che l'Albanese è il più caratteristico esempio della falsità di quel detto, che suole citarsi come un assioma, secondo il quale « in Oriente le religioni sono delle nazionalità e le nazionalità sono delle religioni ». Malgrado l'identità della religione maomettana, nessun Albanese confonderà un Turco con un Albanese e, ciò che è caratteristico, esso non parla mai il turco se non come lingua forestiera, che spesso non conosce nè comprende, e nel suo paese non parla che l'albanese. Nelle pianure del nord gli Albanesi comprendono spesso lo slavo meglio del turco. Il fatto della lingua propria, che gli Albanesi

hanno conservata attraverso tanti secoli e vicende d'imperii — sebbene sia rimasta sino ai tempi nostri una semplice lingua parlata, non stampata, senza scuole, senza libri, poichè la maggior parte di loro non sanno leggere nè scrivere, una lingua a mala pena scritta con ortografia e suoni imprecisi, variânti da tribù a tribù — è una delle prove più notevoli della vitalità delle lingue come segno e strumento della individualità dei popoli.

Fu dopo la guerra turco-russa e il Congresso di Berlino del 1878, ch'ebbimo la prima manifestazione affatto dell'Albania; e poichè, come sempre, gli Albanesi anche in quell'ultima guerra avevano combattuto a fianco del Turco, ond'erano stati dei vinti e dei nemici, nel trattato non furono nemmeno nominati; non solo, ma Antivari e Podgoritza, popolate da Albanesi, furono cedute al Montenegro.

Giova però ricordare, e ritornano adesso di tutta attualità, le domande formulate in quel *Memorandum*: « I, di costituire l'Albania in corpo di nazione libera e indipendente, per formare l'antemurale contro l'invasione slava a difesa dell'Occidente d'Europa; (*omnissis*) — III, che ove si voglia stabilmente assicurare la pace nelle popolazioni orientali, è necessario ricostituirle, secondo le nazionalità proprie, obbedendo alle leggi etniche geografiche e storiche: — IV, che l'Albania, essendo unica nazione per razza, lingua, tradizioni, storia e per tutti gli elementi costitutivi dell'identità nazionale, ha diritto ad essere considerata, qual'è, come unico corpo e organizzata in forma unitaria sotto unico governo; — V, che questo governo debba essere nazionale uscente dalle viscere stesse del paese e sottoposto a una dinastia nazionale ».

QUADRO DI P. VERONESE — SCUTARI DIFESA DA ANTONIO LOREDAN CONTRO SOLIMAN PASCIÀ (1474).
(Venezia, Palazzo Ducale). (Fot. Alinari).

moderna della nazionalità albanese. Mentre sotto la presidenza del Bismarck si svolgevano a Berlino le discussioni del Congresso e la stampa europea si faceva eco delle aspirazioni delle varie nazionalità balcaniche, un gruppo di capi albanesi (fra cui godevano d'un certo ascendente alcuni, che avevano fatto i loro studi all'estero) formularono un *Memorandum* (1) che indirizzarono a Lord Beaconsfield primo ministro della Gran Bretagna e costituirono la *Lega Albanese*, detta anche Lega di Prizrend, dal nome della città dove per la prima volta si riunirono i delegati di tutta l'Albania, compresi quelli della Toscheria. Non è nostro proposito di far la storia degli ultimi trent'anni. E' noto che il Congresso di Berlino non s'occupò

In tutto ciò che da scrittori d'occidente fu detto dei sentimenti e delle costumanze degli Albanesi, molta parte ebbe la fantasia; c'è però un fondo di vero, se diasi per cornice a' quei sentimenit un ambiente sociale e condizioni di luoghi, rimasti

(1) Trovasi riprodotto nella sua integrità nel citato vol. di Vico Mantegazza: *L'Albania*, pag. 35.

perfettamente medioevali. Accanto all'amor di patria, che si confonde coll'attaccamento alla propria tribù, domina negli Albanesi vivissimo il sentimento della libertà individuale. Ognuno de' montanari è sempre armato; il fucile fa parte delle vestimenta, e sulla bocca del fucile ognuno poggia le sue ragioni. Le donne sono circondate dal massimo rispetto; custodite gelosamente in casa dai musulmani e anche dai cristiani delle città, finchè sono ragazze, quando sono maritate possono recarsi sole dovunque, senza timore d'insulti o di violenze. La maggiore delle vigliaccherie per un Albanese è l'uccidere una donna, o un prete, o un fanciullo, incapaci di difendersi. Chi si pone sotto la protezione di una donna, può percorrere anche i luoghi più appartati e pericolosi senz'alcun rischio. Sono sacri per l'Albanese i doveri dell'ospitalità; inviolabile la persona dell'ospite. Il diritto e il dovere della vendetta, come nella *faida* dei Longobardi, talvolta si estende alla intera tribù. La giustizia legale arriva sempre tardiva ed è solo nominale.

Le popolazioni più fiere, più battagliere e più ribelli ad ogni idea di ordine civile sono quelle della Ghegheria, e specialmente delle tribù malissore o montanare, ciecamente obbedienti ai loro capi, e tra le quali la Sublime Porta non è mai riuscita a far rispettare completamente la sua autorità. Gelose di questa indipendenza, tanto le tribù cattoliche quanto le musulmane, combatterono sotto la bandiera della mezzaluna anche nella guerra del 1877 contro la Russia, fedeli sudditi del Sultano anche i cattolici — *ben inteso a patto che li lasciasse vivere a loro guisa.*

Tal quale come i musulmani (così notava Vico Mantegazza) essi comprendevano che, una volta menomata la forza della Turchia e peggio ancora, se l'Albania fosse caduta in mano di una Potenza civile, codesta libertà non sarebbe stata loro più consentita. E, in fondo, si sono rivoltati contro i Giovani Turchi, come altre volte contro il Sultano, quando, costrettovi dall'Europa, ha minacciato di *sottometterli alla legge comune* facendo perdere loro i privilegi dei quali hanno sempre godnto ».

MINIERA DI SELENITZA: COLATURA DEL BITUME.
(Dall'*Illustration Française*).

Dei Toschi come dei Gheghi può dirsi che sono bella gente: slanciati di statura, muscoli atletici, figura snella, asciutta e nervosa; hanno viso ovale, il naso lungo e sottile, lo sguardo fisso e penetrante. Belle sono altresì le donne, la cui avvenenza acquista speciale rilievo dal loro costume nazionale, magnificamente pittoresco. Il loro coraggio rimase leggendario. Chi non ricorda quelle donne suliote, che appiccavano il fuoco alle casse di cartuccie, che si precipitavano dall'alto delle roccie o si slanciavano nei torrenti, tenendosi per mano e cantando le loro canzoni funebri, degne compagne di quei montanari fra i quali, su mille e mille, neppur uno si trovò, nè vecchio, nè donna, nè bambino, che domandasse grazia ai carnefici mandati da Alì-Pascià? La vita umana è calcolata

ben poco fra quelle genti guerriere. Quell'eroico valore ha però le sue ombre. Ora l'Albania sta per uscire finalmente dal suo medio evo. Auguriamo che l'Europa, colla ignoranza de' suoi protocolli, colla prepotenza delle sue cupidigie, coll'egoismo dei suoi intrighi e delle sue gelosie di invadenza e di preponderanza, anzichè agevolare, non ostacoli, complicandone le difficoltà, questa evoluzione necessaria.

ARCANGELO GHISLERI.

BIBLIOGRAFIA

[illegible] — *Nuova [illegible]*, Roma, A. [illegible], 1. — G. MARINELLI, *La Grecia, Bisanzio e Re Carlo Magno nell'Epeiro*. La Parte. — FERDINANDO LOFARO, *La questione Albanese*, Cosenza, 1904. — ARTURO GALANTI, *L'Albania*, Roma, 1904. — A. LORECCHIO, *Il Governo politico albanese e i suoi rapporto agli interessi italiani*. — A. BALDACCI, *Bisogna d'Albania* in Boll. Soc. Geog. Ital. — EUGENIO BARBAGLIO, *Albania*, I, vol. in-16 con carte, Roma, Ettore Voghera, 1905. — BENEDETTO DE LUCA, *Gli Albanesi e i Macedo-Romeni e gl'Interessi d'Italia nei Balcani*, Roma, 1913. — VICO MANTEGAZZA, *L'Albania*, Roma, 1912. — E. BIANCONI, BELSAMI, CHERADAME, ecc., *La Question Albanaise*, Paris, Libr. Hachette, 1913. — G. LOUIS-JAURAY, *L'Albanie Inconnue*, Paris, Hachette, 1913. — OTTO VON GUSTNER, *Albanien*, Wien und Leipzig, W. Braumüller, 1913.

GIORGIO CASTRIOTA, DETTO LO SCANDERBEG.
(Da una medaglia artistica, incisa dal Kautsch).

NEL CENTENARIO VERDIANO.

IL "FALSTAFF" E IL SUO AVVENIRE.

PER lungo periodo di tempo — che non può anche oggi dirsi del tutto cessato — vi fu un'opera buffa, un capolavoro musicale, che gl'impresari teatrali considerano sempre come la loro arca di Noè. Ad ogni minaccia di naufragio bastava infatti l'annuncio del *Barbiere di Siviglia* perchè il teatro si empisse e risuonasse di applausi. Codesta magia incantatrice del capolavoro rossiniano fu, disgraziatamente, sfruttata in ogni modo peggiore; malgrado l'enorme e continuo abuso, essa potè nondimeno resistere alle innumerevoli ingiurie del tempo e degli uomini e conservare il segreto dei suoi fascini. Siccome non havvi però bellezza teatrale, per quanto peregrina, della quale, a lungo andare, non si esperimenti sminuita la potenza del pubblico, così toccherà anche a questa grandissima del *Barbiere* di subire, sebbene lentamente, la sorte comune. E allora, quale sarà il *Barbiere* dell'avvenire? A questa gloriosa eredità potrà aspirare il *Falstaff* di Giuseppe Verdi?

Quando si pensi adunque che nel 1893 il pubblico italiano non aveva ancora potuto discostarsi, nel genere buffo, dalle tradizioni del *Barbiere*, non dovremo certo far carico al Verdi della trepidanza da esso provata testè dinanzi alla visione inattesa del *Falstaff*.

Fra le due opere sta infatti un abisso. Per intendere le ragioni tutte di cotesta enorme disparità conviene riflettere che la differenza di età fra i due autori, al momento della loro creazione, è di poco inferiore alla distanza di tempo che separa le due opere. Rossini scrive infatti il *Barbiere* nel 1816, all'età di soli 24 anni; Verdi scrive il *Falstaff* nel 1893 all'età di circa 80 anni. Ciò vuol dire che

VERDI ACCLAMATO ALLA PRIMA DEL «FALSTAFF» ALLA SCALA.
(Dall'*Illustrazione Italiana* del 1893).

LE PRINCIPALI SCENE DEL FALSTAFF

ARRIGO BOITO
(Ritratto del 1893)

corrono 77 anni di tempo fra le due opere, e 56 di età fra i due maestri. Duplice disparità questa, che non poteva non avere una eccessiva influenza sulla loro produzione

Allorchè Rossini, in pochi giorni, compone la musica del *Barbiere*, la gaia, fresca, continua, clamorosa risata che si diffonde da quella musica non è che il rispecchio della età e del temperamento del maestro, nonchè dei tempi e dei luoghi in mezzo ai quali ci vive; quando Verdi, a sua volta, imprende la costruzione del *Falstaff*, l'età e l'indole del maestro, l'umore dei tempi e degli uomini non gli consentono che un garbato sorriso e questo ombreggiato talvolta da una lieve tinta di amarezza. Rossini trae, a buon conto, il *Barbiere* dalla commedia contemporanea, e del teatro di Beaumarchais sceglie a protagonista il personaggio più gaio e geniale; Verdi, invece, prende il suo tipo comico da una commedia di Shakespeare rifatta tutta sull'esemplare delle commedie italiane del cinquecento. E minor male ancora se il tipo del protagonista fosse stato ritratto quale apparisce dai due Arrighi di Shakespeare; in tal caso il personaggio di Falstaff sarebbe balzato fuori nella sua schietta tipicità, e avrebbe almeno concentrato sopra di sè quel grado di attenzione e interesse a cui deve sempre aspirare un soggetto comico o drammatico che sia. Invece l'argomento si aggira sopratutto intorno agli episodi descritti nelle *Allegre Comari*

GIUSEPPE VERDI.
(Istantanea del 1893).

[illegible] MASCHERONI.
CHE DIRESSE LA PRIMA DEL «FALSTAFF» ALLA SCALA.

di ll'*indsor* e dei quali Falstaff, anzi che soggetto, è invece oggetto pietoso. Il tipo di Falstaff c'è tutt'ora, ma è un tipo invecchiato come uomo e come simbolo, che non rappresenta più se non l'involucro sciupato di uno spirito, sempre tristo, e non più divertente. Ciò fa sì che le beffe crudeli, a cui il vecchio e svergognato libertino soggiace per l'opera vendicativa delle terribili donnine di Windsor, déstino quasi un senso di pietà per la vittima. Infatti le azioni passate di Falstaff, le quali avrebbero potuto farci comprendere quel cattivo trattamento, noi le abbiamo lì sulla scena e non scor-

EMMA ZILLI (ALICE)

VITTORIO MAUREL NEL FALSTAFF

ADELINA STEHLE (NANNETTA)

A. PINI-CORSI, BARITONO
(FORD)

EDOARDO GARBIN, TENORE
(FENTON)

quindi la ragione di compiacersi alla visione di tale smisurato castigo. Eliminata l'azione massima del protagonista, quel tessuto fittissimo di intrighi e d'imbrogli, anche leggiadri, non basta più a illuminare la commedia di una graziosa festività che, partendo dal protagonista, si rifletta rapida e spontanea nell'ambiente e sui personaggi tutti che ne fanno parte. E Boito ha dovuto bene accalcali sulla carta. Rosina, Figaro, Almaviva, Don Basilio, Don Bartolo, non furono per lui che altrettanti mezzi perchè l'estro si schiudesse e ne scaturisse un'onda di melodia giovane e gioconda. La continuità e l'abbondanza di quel getto doveva bastare a tutto, nè poteva esservi chi, uscendo dal teatro, aveva ancora sete di qualche altra cosa. Pergolese, Cimarosa, Paisiello avevano sempre

FALSTAFF SCACCIA BARDOLFO E PISTOIA — ATTO I, FINALE DELLA PARTE I.
(Disegno di G. Amato, dal *Numero Unico* del 1893).

corgersene, egli che ha creduto colla pedantesca riproduzione della lingua secentista aggiungere al quadro un po' noioso delle *Comari di Windsor* una intenzione di amena caricatura che discende talvolta sino al grottesco.

Rossini, musicando il libretto del *Barbiere*, non pensò nè punto nè poco allo stile letterario del Beaumarchais; egli non ebbe che a leggere i versi non troppo cattivi dello Sterbini perchè le idee scattassero dal suo cervello e divenissero note musicali anch'essi fatto così per trionfare dei loro pubblici.

Per il Verdi le cose erano assai diverse. Il suo ultimo tentativo artistico assumeva una espressione nuova e inattesa, e tanto più interessante inquantochè i 52 anni trascorsi dal *Finto Stanislao* al *Falstaff* avevano, con ragione, allontanato la speranza che il maestro, a quasi ottant'anni, rivolgerebbe ancora il pensiero all'opera buffa, il cui primo esperimento gli aveva costato tante lagrime e tanto dolore.

Eppure, malgrado il ricordo penoso di quella prima sconfitta, l'idea dell'opera buffa aveva sorriso frequente alla fantasia del Verdi. Innamorato dell'antico stile italiano, fiero delle sue glorie, egli vide con amarezza ognora crescente la lenta degenerazione del gusto dei pubblici, mistificati dalle pericolose ed effimere geniafità della moderna scuola francese, trionfante, in mancanza di meglio, sui teatri d'Italia. Dallo scendere in campo lo trattenne sopratutto il possesso di un libretto quale egli avrebbe voluto che fosse onde trarne un vero modello di commedia musicale. Questo libretto non arrivò che assai tardi, quando cioè il maestro, giunto alla sera della sua gloriosa giornata, non aveva più stimoli di popolari esultanze, di consensi critici e di cospicui guadagni. Un altro compositore, il Nicolai, si era molto prima valso con fortuna dello stesso argomento, per la sua opera buffa *Le Allegre Comari di Windsor*, l'unica sopravvissuta al suo autore. Questo lavoro, benchè concepito da un maestro tedesco, sentiva forte il sapore dell'antico stile italiano; ritornare a rigirarsi su quelle traccie al Verdi non era ormai più consentito.

Egli che dal *Nabucco* era andato sino all'*Otello*, vale a dire che aveva spinto il melodramma serio verso gli orizzonti più arditi dell'arte nuova, non poteva ricondurre l'opera buffa alle sorgenti primitive del *Finto Stanislao*. La sua commedia musicale bisognava che riassumesse in un sol passo il cammino medesimo da lui fatto gradatamente percorrere al dramma lirico.

Scrivere però una commedia musicale col sistema moderno, impedendo che il pubblico potesse cogliere completamente il senso, non solo, ma la parola di ogni singolo personaggio, sarebbe stato fallire in gran parte allo spirito vero dell'opera; raggiungere cotesto scopo, fondendo in un tutto armoniosamente chiaro, parole voci ed istrumenti, pur lasciando spiccatamente a ciascuno l'indipen-

LA SCENA DEL CICALECCIO — ATTO I. FINALE DELLA PARTE II
(Disegno di G. Amato, dal *Numero Unico* del 1893).

LA RIDDA ATTORNO ALLA QUERCIA DEL CACCIATORE NERO. ULTIMA SCENA.
Disegno di A. Beraguti, dal *Numero Unico* del 1893.

denza e la particolarità del proprio suono, avrebbe significato, secondo il Verdi, l'eccellenza artistica della commedia musicale.

Codesta eccellenza è stata raggiunta? Noi crediamo che sì. Senonchè l'eccellenza artistica, la quale basta, talvolta, a far vincere al melodramma serio le battaglie della scena, si mostra assai meno efficace quando trattasi di un'opera buffa. In questo genere di musica, la dottrina, la sapienza tecnica e il buon gusto sono sempre elementi ausiliari oltremodo progevoli, ma ausiliari però non fondamentali. L'estro, la fantasia fervida, spontaneamente vivace, attraente e gioconda: ecco l'essenza vera e precipua del contenuto musicale di un'opera buffa. Ora, se nel *Falstaff* l'arte del maestro eccelle, il creatore compositore non sale sempre ad eguale altezza. Ho detto: non sempre, poichè mentre la prima parte dell'atto primo non basta a trasportare il pubblico alla sospirata esultanza, tutta la seconda parte invece dell'atto medesimo e quasi tutto l'atto secondo rapiscono e rapiranno mai sempre l'uditorio ad un vero godimento intellettuale. Ed è appunto in questo secondo atto, particolarmente nei duetti tra Falstaff e Quickly e Ford e Falstaff, nonchè in tutta la scena susseguente, che il genio del compositore e l'arte del maestro infondono al prodotto musicale il massimo vigore. In quei quindici o venti minuti, mano mano che la commedia musicata procede, e corre vertiginosamente dinanzi agli occhi e dentro le orecchie del pubblico, questi ne rimane così preso ed attratto che la voce dell'ammirazione si arresta, ed esso è costretto ad aspettare l'abbassarsi della tela per manifestare col plauso la testè provata giocondezza dell'animo.

L'atto terzo, con quella sua parvenza di romanticismo, accordava invece al compositore una certa libertà fantasiosa della quale il Verdi non poteva non gradire la gentile lusinga. Ed egli ne approfittò per scrivere pagine ingemmate di deliziosa melodia quali la romanza del tenore e la scena delle fate; ma che cosa ne avvenne? Che tutta quell'onda melodiosa di note carezzevoli e soavi non trovò anzitutto la sua ragione vera sulla scena e tolse così al pubblico l'invito a quella compiacenza dell'anima che solo si prova colla sembianza del vero. Il pubblico, edotto pertanto della burla che si vuol fare anche a lui, vede ed ascolta senza sentire. Come parlare, del resto, al suo sentimento, quando lo spirito del pubblico è stato poco prima così fortemente spinto alle compiacenze del sorriso da non desiderare più di essere portato fuori — neanche per burla?

L'indole troppo nordica del libretto e le moderne necessità artistiche, entro le quali il Verdi era ormai così attratto di non poterne più uscire, hanno tolta quindi al *Falstaff* quella viva genialità che costituisce la fisonomia dell'opera buffa. Le sottili disquisizioni che si vorrebbero mettere in campo per distinguere questa dalla commedia musicale sono perfettamente inutili.

Verdi, del resto, musicando il *Falstaff*, ha inteso sempre di scrivere un'opera comica. Egli stesso lo ha detto in una sua lettera che gli piacque di scrivermi da Genova il 3 dicembre 1890: « ... Che cosa posso dirle? Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica e sono cinquant'anni che conosco *Le Allegre Comari di Windsor*, pure ...

i soliti ma che sono da pertutto si opponevano sempre a far pago questo mio desiderio. Ora Boito à sciolto tutti i ma e mi à fatto un'opera lirica che non somiglia a nessuna altra. Io mi diverto a farne la musica; senza progetti di sorta e non sò nemmeno se finirò!... Ripeto: mi diverto. Falstaff è un tipo che ammette ogni sorta di cattive azioni... ma sotto una forma divertente. È un *tipo!* Son sì vari tipi! L'opera è completamente comica...

In questa lettera vive, si può dire, lo spirito animatore della musica del *Falstaff*, spirito lieto, tranquillo, sereno dell'artista glorioso e soddisfatto.

Mi diverto, dice il Verdi per la prima volta parlando di sè e dell'opera sua. L'autore del *Na-*

FALSTAFF — ATTO III. PARTE I.

(Disegno di N. Ulisse Cenni).

FALSTAFF.

PISTOLA.

QUICKLY.

ALICE FORD.

MEG PAGE.

FIGURINI PER LA PRIMA DEL FALSTAFF (Bozzetti di A. Hohenstein).

bucco, che per oltre mezzo secolo aveva chiesto gioie e tormenti alle febbri creatrici del cuore e della fantasia, giunto al *Falstaff*... si diverte!

L'opera, soggiunge il maestro, è completamente comica! Tal designazione non può intendersi con un significato restrittivo, anzi fa duopo attribuirgliene uno vastissimo. *Falstaff* non resta infatti al di qua, ma va molto al di là della commedia, giungendo fino alla *pochade*, dove la nostra antica opera buffa, cominciando dal *Barbiere*, non era mai arrivata. Data questa andatura scenica eccessivamente audace e caricata, era assai facile — più che non lo fosse stato per gli antichi compositori — di fare una musica pedestre volgare e magari scurrile. Se, pertanto, il Verdi avesse, quarant'anni prima, come ne esprime egli il desiderio, scritto la musica del *Falstaff*, probabilmente sarebbe incorso in simile colpa; ma oggi, dopo l'*Otello*, la produzione musicale del Verdi, anche se di genere comico, non poteva non essere nobile ed eletta. Scritto soltanto prima dell'*Aida*, il *Falstaff* avrebbe potuto vantare una maggiore genialità melodica, non però maggiore freschezza ed originalità.

GINO MONALDI.

« FALSTAFF » - ATTO II. PARTE I
(Acquerello di A. Hohnstein, dal *Numero Unico* del 1893).

CRONACHETTA ARTISTICA.

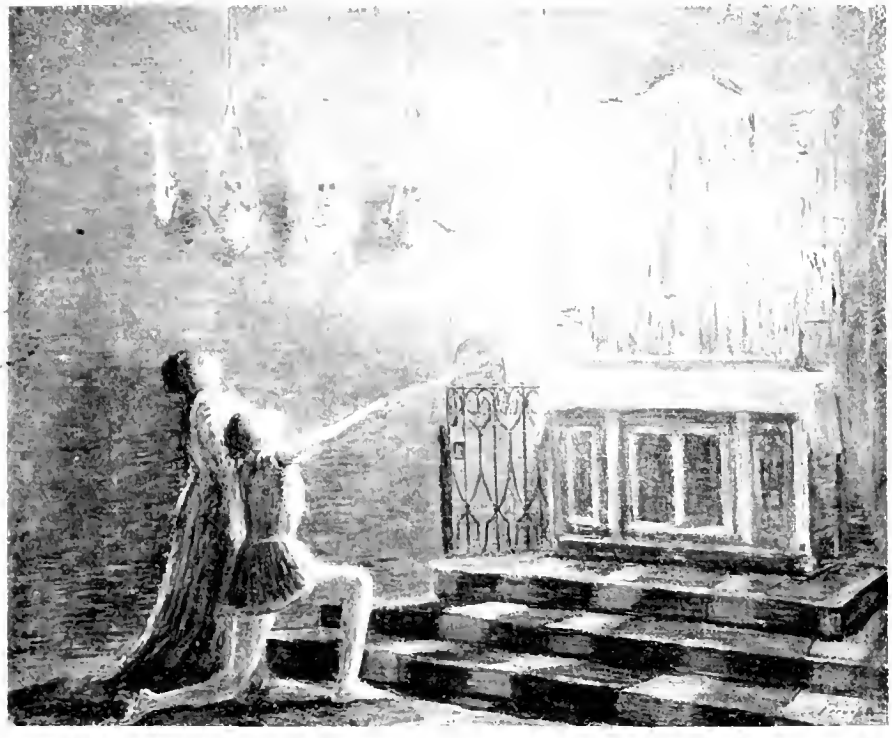
« PARISINA » DI GAETANO PREVIATI.

L'editore Renzo Sonzogno ha affidato un'illustrazione di *Parisina* — D'Annunzio-Mascagni — a Gaetano Previati. Nessuno più del Previati poteva sembrarne degno. L'artista ha condotto l'opera sua con l'intento di esprimere in una successione di quadri — cinque — tutta e sola la linea passionale della tragedia. E questo allo scopo, penso, di offrire una concezione intera e perfetta pure a chi, nonchè giudizio formato, nemmeno abbia conoscenza della produzione poetica e musicale. Non, dunque, riproduzione di scene, ma raffigurazione di tutta l'opera nella

PLINIO NOMELLINI: CARTELLONE PER « PARISINA »

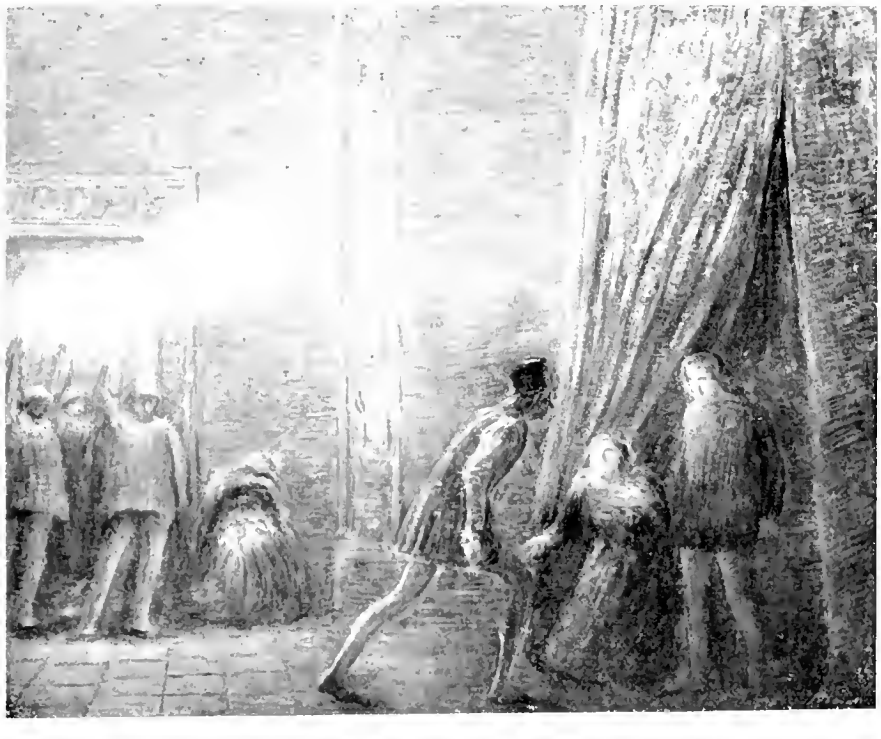
G. PREVIATI - ILLUSTRAZIONE PEL I ATTO DI «PARISINA». (Fot. Alfieri e Lacroix)

G. PREVIATI - ILLUSTRAZIONE PEL II ATTO DI «PARISINA». (Fot. Alfieri e Lacroix)



G. PREVIATI - ILLUSTRAZIONE PEL II ATTO DI « PARISINA »

Fotot. Alinari e Lacroix

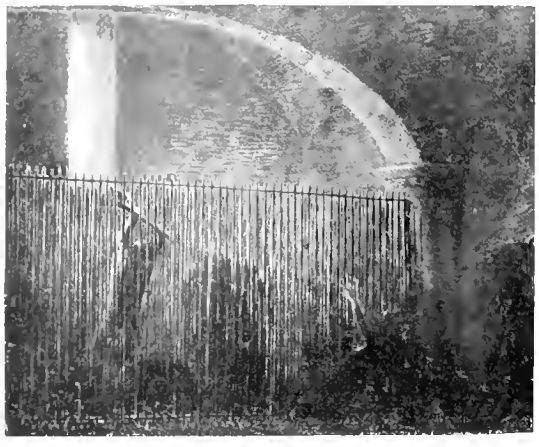


G. PREVIATI - ILLUSTRAZIONE PEL III ATTO DI « PARISINA »

Fotot. Alinari e Lacroix

sua viva sostanza; non pedissequa ripetizione inutile di quello che altri ha già detto, ma personale, diversa, nuova opera d'arte. Previati ha prodotto, per sè, opera d'arte a sè.

La *Parisina* di Gaetano Previati — si può ben dire che abbiamo una *Parisina* di Previati pre-



G. PREVIATI: ILLUSTRAZIONE PEL IV ATTO DI « PARISINA »
(Fot. Alfieri e Lacroix).

scindendo da quella di D'Annunzio e Mascagni — si affaccia all'emotività dell'osservatore abbinando l'elemento cromatico con quello sentimentale: l'uno si sovrappone all'altro, se ne compenetra, vi si unifica, lo accentua e ingagliardisce. La « visione della passionalità del fatto » — non so definire altrimenti questi cinque quadri — si manifesta così in duplice aspetto con intendimento di perfetta unità espressiva.

Ogni rapporto di luce, in *Parisina*, si accompagna ad ogni uno dei cinque momenti che sono apparsi al Previati necessari e sufficienti per rendere questa « visione di passionalità del fatto ».

Ecco, mentre Nicolò s'intromette per troncare un diverbio d'Ugo e Parisina, piovere sulle figure luce mista d'ori viole e sangue da un cumolo di nuvole al tramonto — ecco, quando l'amore vince l'odio, fra tende purpuree, lontanare magnifico il mare sotto il tumultuoso color perso del cielo — ecco, nella Santa Casa di Loreto, per l'offerta della spada, raggiare l'altare — ecco la sorpresa nell'alcova illustrata dall'immane fiocco fiammeo delle fiaccole portate dai torcieri — ecco la materna disperazione di Stella dell'Assassino ferita — punita? — dal raggio di luce balenante sulla scure alzata del giustiziere.

Ciascuno dei cinque quadri ha la sua luce per parlarvi. La parola è alla luce.

Bisognerebbe, di codesta dominatrice, ricercare per ciascuna di queste tele i dettagli: i più minuti, dimostrerebbero di rispondere ad un'intenzione di ordine sentimentale. Sarebbe, ad esempio, agevole cercare espressioni e loro diversità e forze attraverso le luci accese dalla vampa dei torcieri e trovare che — a ricordar poco e male — la violenza di Nicolò, lo smarrimento di Ugo, la dedizione di Parisina ed altro, ad esse e soltanto ad esse è dovuto. Così, ancora, per l'ultimo quadro di cui non può in nessun modo apparire, senza i colori, la perfezione mirabile. Qui tutto, la linea e il colore, le luci e le ombre, l'ambiente e le persone e le espressioni di queste e il carattere di quello, si trova in così esatto rapporto da lasciar perplesso chiunque si renda pure inesatto conto dello sforzo creativo che deve essere stato necessario. Quanto al valore artistico, formale espressivo, bisognerebbe parlare di questo quadro cominciando a definirlo: un capolavoro.

GIANNETTO BISI.

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
La più antica ed importante casa del genere in Italia.
48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE??...
BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

NYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore
ricostituente
½ latta L. 4,50 ◆ ¼ latta L. 3,—
Farmacie Deposito Generale
12, Corso P. Vittoria - MILANO

TIPI GIUSTI E SERVALI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXVIII N. 228

EMPORIUM

1.° DICEMBRE 1913

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA - SCIENZE e VARIETA'

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Sirolina "Roche,,

in Catarri, Tosse asinina, Asma, dopo Influenza e Polmoniti.

Le malattie degli organi respiratori da raf= freddori si curano con successo mediante la Sirolina "Roche", che è di ottimo sapore e sti= mola l'appetito. Perciò questo rimedio non deve mancare in nessuna famiglia.

Esigere nelle farmacie ***Sirolina "Roche"***

G. BELTRAMI & C.° - Milano

Via Cardano, 6 (via Galileo)

VETRATE ARTISTICHE

MEDAGLIA D'ORO
Esp. d'Arte Sacra di Lodi
Diploma d'Onore
Esposiz. Arte Decor. Moderna Torino 1902
GRANDE MEDAGLIA D'ORO
Esposizione Internaz. d'Arte Venezia 1903

CHIEDETE SEMPRE IL

THÈ LIPTON

Il migliore e il più diffuso del mondo intiero — Importazione diretta dalle proprie Piantagioni del Ceylan.

VIENE FORNITO ALLE

Case Reali d'Italia, Inghilterra, Germania e Spagna

In vendita presso le principali Drogherie, Pasticcerie, ecc.

L. CONFALONIERI - Rappresentante - Via Boccaccio 7, MILANO
Telefono 10-992

WATERMAN'S-IDEAL FOUNTAIN PEN

Funzionamento interamente garantito

La penna " **Ideal** „ di **L. E. Waterman** è la vera e sola Garantita — Guardarsi dalle imitazioni e dalle omonimie. — Scrive 20000 parole senza aver bisogno di nuovo inchiostro — Utile a tutti — Tipi speciali per regalo — Indispensabile per viaggio e per campagna.

Cataloghi gratis da

L. & HARDTMUTH FABBRICA DI LAPIS

Plinio Nomellini: Autunno in Versilia.

(Roma, Galleria d'Arte Moderna di Valle Giulia)

EMPORIUM

VOL. XXXVIII — DICEMBRE 1913 — N. 228

ARTISTI CONTEMPORANEI: PLINIO NOMELLINI.

PLINIO Nomellini, che occupa a buon diritto un posto d'onore nella balda ed interessante schiera di quei pittori toscani che possono oggidì considerarsi nella piena maturità del loro talento artistico, ha saputo, già da varii anni, conquistare, sia pure non senza qualche incertezza e non senza qualche contrasto, prima l'interessamento benevole e poi le simpatie sempre più vive degl'intelligenti buongustai d'arte, mercè un raro fervore d'immaginativa, una elaborata e benintesa audacia di tecnica ed una nobile grazia di composizione.

Queste qualità, non facili a trovarsi riunite in un medesimo artista, vengono per di più ravvivate e ringagliardite in lui da una costante e mai stanca aspirazione a trasformarsi ed a migliorarsi. È essa che non gli permette di tenersi pago del tutto dell'opera da poco portata a compimento, anche quando venga accolta, come più volte gli è accaduto, con favore grande dal pubblico e dalla critica. È essa che lo induce di continuo a fare nuove ricerche ed a provarsi a nuovi tentativi, pure non lasciandogli smarrire quasi mai le caratteristiche salienti della personale sua originalità artistica, in cui assai bene si alternano, si accordano o si compenetrano le doti dell'evocatore fantasioso di simboli ed il trasmutatore degli eventi della storia in figurativa epica leggendaria.

* * *

Fu a Livorno che il 6 agosto 1866 nacque Plinio Nomellini da genitori sprovvisti di beni di fortuna e di assai modesta condizione sociale.

PLINIO NOMELLINI.

Mentre egli era ancora bambino, il padre di lui, impiegato nelle regie dogane, veniva destinato pel suo ufficio a Cagliari, dove rimase, con la famigliuola, per abbastanza lungo tempo.

Del suo soggiorno in Sardegna durante gli anni dell'infanzia il nostro pittore serba, in fondo all'animo, un luminoso ricordo, fatto di dolcezza e di letizia. La campagna dei dintorni di Cagliari, aspra e selvaggia sotto l'abbagliante sfolgorìo del sole; gli stagni in prossimità della città, su cui, tratto tratto, si abbattevano stuoli

di fenicotteri, rossi e grigi, che specchiavano nelle verdognole acque di esse le loro sagome bizzarre e grottesche dai lunghi colli, dai lunghi becchi e dalle lunghe zampe; gli abitatori vestiti di costumi leggiadramente pittoreschi ammaliavano ed esaltavano i suoi occhi infantili, educandone l'istintiva sensitività visiva e preparandola ad apprezzare ed a profondamente gustare le bellezze della natura sotto il giuoco mobile svariato e glorificatore delle luci differenti del giorno e della notte.

Ritornato nel continente ed obbligato a seguire un regolare corso di studii, fu uno scolaro piuttosto svogliato ed abbastanza sbarazzino, che, mentre trovavasi in classe, consacrava la sua attenzione molto più a coprire di ghiribizzosi scarabocchi le copertine dei quaderni e dei libri che a seguire la parola del professore in cattedra e che, rientrato in casa, si sbrigava alla bello e meglio dell'uggioso dovere dei compiti da eseguire e delle lezioni da imparare, pur di potere scappare presto fuori e recarsi a passeggiare lungo la spiaggia del mare od attraverso i boschi che attorniano Livorno.

Intanto il segreto trasporto verso l'arte, il quale, poco per volta, si era fatto strada nel suo spirito, aveva assunto il carattere di una vera e prepotente vocazione, finchè un bel giorno egli si decise, ad onta del divieto paterno, a partecipare al concorso per alcune borse di studio per la pittura. La fortuna l'assistè ed egli riuscì ad ottenere la borsa agognata. Quella modesta vittoria decise definitivamente del suo avvenire: egli sarebbe stato pittore ed all'arte avrebbe consacrato tutta l'irrequieta attività cerebrale ed i fervidi entusiasmi dell'animo suo tumultuosamente giovanile.

PLINIO NOMELLINI: ALBA DI GLORIA.

La borsa da lui conquistata, assicurandogli un modico assegno di sessanta lire per ciascun mese, gl'imponeva l'obbligo di frequentare l'Accademia di belle arti di Firenze. Per buona ventura, però, il carattere fiero, poco remissivo ed abbastanza ribelle del Nomellini non ebbe a sopportare i rigidi e gretti costringimenti che accompagnano per solito l'insegnamento ufficiale dell'arte. Come maestro nell'Accademia egli ebbe principalmente Giovanni Fattori, livornese come lui, uomo di elevata serenità spirituale e di schiettezza quasi ingenua, pittore di originalità vigorosa ed affatto spontanea, il quale agli allievi compiacevasi spesso e volentieri di dichiarare che non avevano nulla da imparare da lui come nulla egli aveva loro da insegnare e che quindi dovevano abituarsi a considerarlo un amico affettuoso ed una guida paziente pei loro primi passi nella via dell'arte, ma non già un maestro che prescrivesse regole da seguire od impartisse consigli secondo la particolare sua esperienza, essendo sua profonda convinzione che precetti e ammonimenti i giovani dovessero ricavarli soltanto dallo studio diretto ed assiduo della realtà e dal sincero amore per l'arte.

La completa libertà lasciata dal Fattori alle sue tendenze ed alle sue iniziative, per quanto incerte e malsicure, dovevano giovare non poco a sviluppare sulla via di un'individuale originalità il ta-

PLINIO NOMELLINI: DIMOSTRAZIONE NOTTURNA ACQUERELLO.

lento di pittore del Nomellini, fin da allora invaghito, sopra d'ogni altra cosa, dei molteplici effetti della luce e delle sue seducenti e complesse armonie cromatiche.

D'altra parte, a foggiare il suo carattere ed a renderlo persuaso, con la parola e sopra tutto con l'esempio, che degno di coltivare il nobile sacerdozio dell'arte dovesse considerarsi soltanto colui che sapesse, senza alcuna ostentanza, sacrificarle popolarità, onori ed agiatezza, valse oltremodo la dimestichezza in cui, frequentando lo studio del Fattori, che lo aveva preso singolarmente a ben-

[illegible] con Signorini, Lega, Banti e qualche altro dei componenti della severa ardita e pugnace schiera d'avanguardia dei Macchiainoli toscani.

ai suoi amici Macchiainoli e Diego Martelli, l'autorevole ed acuto loro campione nella critica giornalistica, stampò che esso faceva ripensare ad una qualche efficace pagina descrittiva dello Zola, giu-

PLINIO NOMELLINI. LA SORELLA MINORE.

A ventitre anni, Plinio Nomellini si presentò per la prima volta al pubblico, esponendo alla « Promotrice » di Firenze una tela raffigurante un giovane contadino toscano, che incedeva a lento passo pel piano assolato della Maremma, sotto il peso di un grosso carico di fieno. Il quadro piacque dizio lusinghiero che lo rese in tal modo felice che egli neppure per un momento pensò di crucciarsi perchè la sua opera era rimasta invenduta.

Intanto il diritto all'assegno mensile della borsa di studio era venuto a cessare ed il giovine pittore livornese, che, capitato per caso a Genova, vi si

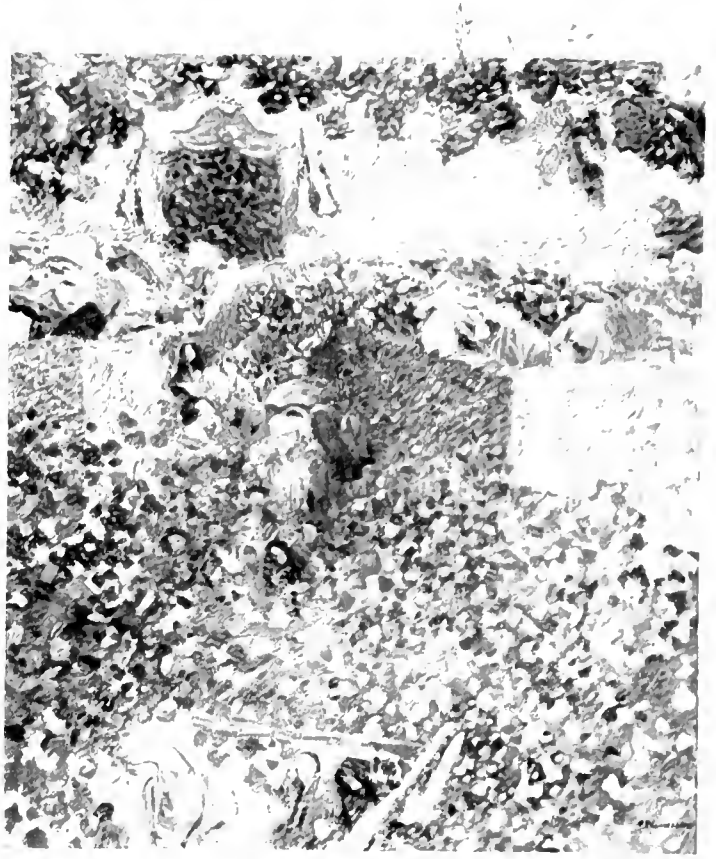
PLINIO NOMELLINI. SERA

PLINIO NOMELLINI. DITIRAMBO.

PLINIO NOMELLINI: POMERIGGIO DI UN SETTEMBRE LONTANO.

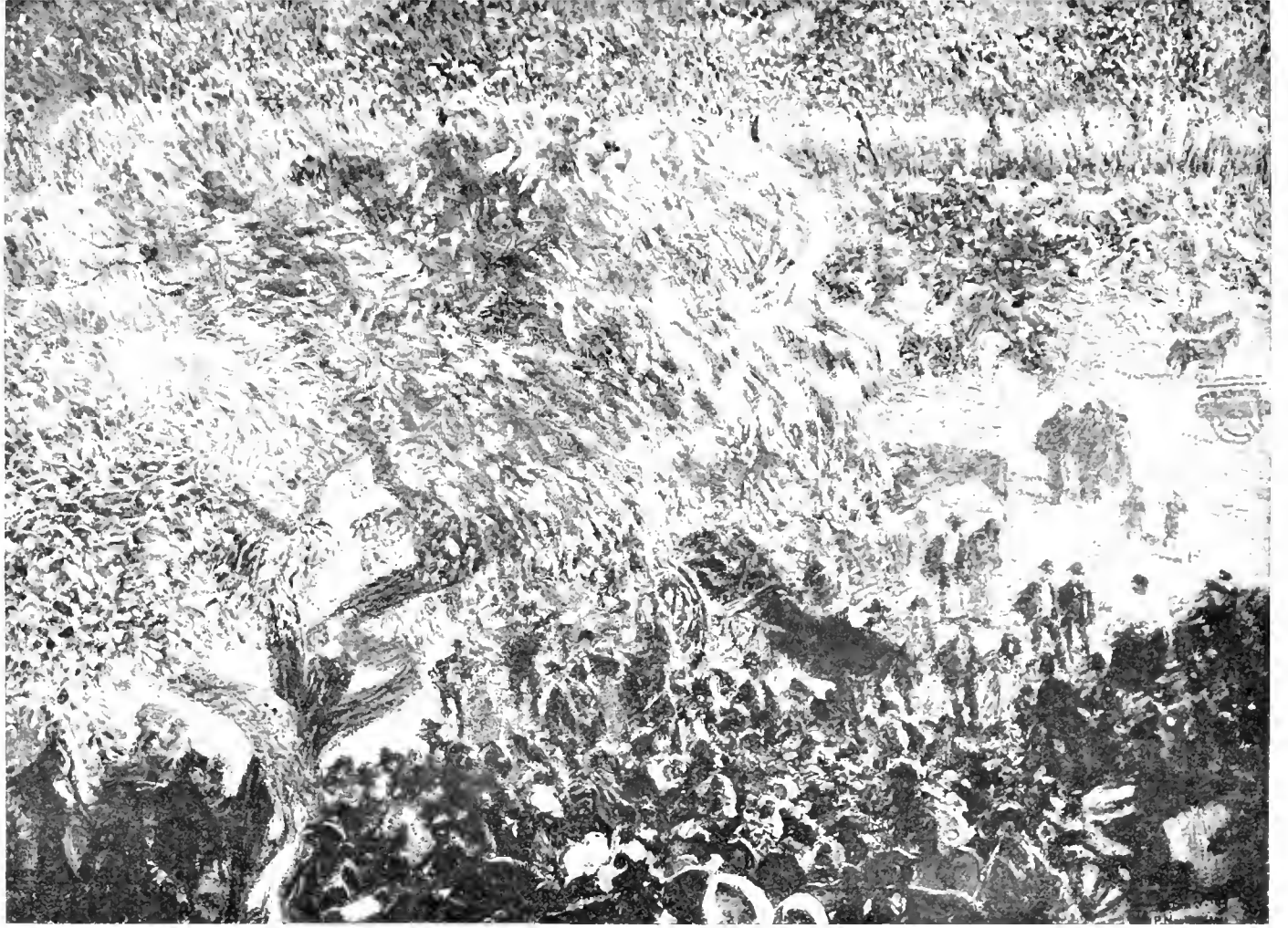
PLINIO NOMELLINI: DOMENICA

Plinio Nomellini - Fiori agli eroi.



Plinio Nomellini - Festa al villaggio

Fototipia dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche



PLINIO NOMELLINI: FIERA A CAMAIORE (GALLERIA D'ARTE MODERNA DI ROMA).

era stabilito, preso dalla bellezza magnifica di quella città, si vide costretto, per sbarcare alla peggio il lunario e per potere sopportare le spese per le tele, i colori e le cornici dei suoi nuovi quadri, a fare durante parecchie ore del giorno e per prezzi addirittura derisorii i ritratti dei marinai inglesi francesi

la cosa al tragico e si rassegnava, con calma mirabile, alle privazioni ed alle lotte quotidiane della burrascosa esistenza dell'artista ancora sconosciuto e senza alcuna fonte sicura di guadagno.

Con pari serenità, ma con vivace spirito battagliero e con mordace arguzia di parola, egli af-

PLINIO NOMELLINI: GARIBALDI.

o norvegesi che trovavansi di passaggio pel porto, con le loro navi mercantili, di cui talvolta, quando erano rimasti soddisfatti dell'abilità di lui nel cogliere la somiglianza delle loro rudi fisonomie, gli davano l'incarico di riprodurre l'aspetto ad acquarello o a pastello su di un cartoncino, aggiungendo poche altre lire al compenso stabilito pel proprio ritratto.

Il Nomellini, però, tutto compreso dai suoi fiammeggianti progetti d'arte pel futuro, non prendeva

frontò le contumelie ed i sarcasmi, che, durante un lustro e forse più, gli suscitarono contro le audacie divisioniste dei parecchi quadri di paesaggio e di figure da lui esposti in alcune delle maggiori città d'Italia, finchè il successo, pur fra le acri censure degli uni e le dispettose contestazioni degli altri, incominciò a sorridergli, prima nella mostra fiorentina d'arte e fiori del 1895 e poi nelle periodiche mostre internazionali della città di Venezia.

Desioso di nuovo e sentendo vagamente di potere, mercè l'arte dei colori, esprimere qualcosa che da nessun altro prima di lui era stato espresso, Plinio Nomellini si è dibattuto durante non poco tempo contro le difficoltà tecniche che si opponevano al suo proposito di dare forma concreta sulla tela a quanto con l'acuta pupilla scorgeva nella natura ed a quanto con la mente immaginosa concepiva. Come il suo fedele compagno di ricerche luministe Giuseppe Pellizza di Volpedo, egli, che non meno di lui s'interessava, si preoccupava e si esaltava al cospetto dei molteplici e sottili fenomeni luminosi che trasfigurano di continuo gli aspetti di tutte le cose del creato, credette di dovere ricorrere al metodo divisionista. Insofferente, però, di tutto ciò che potesse, con l'imposizione di regole minuziose rigide e sistematiche, infrenare la

PLINIO NOMELLINI: L'ORDA.

foga dell'ispirazione ed inceppare la disinvolta libertà dell'esecuzione, non seppe o meglio non potette e non volle mai, come pure era riuscito così bene all'amico suo, metterne in pratica, con pazienza e con fermezza, i precetti, accontentandosi di applicarli parzialmente e saltuariamente a seconda dei dettami oscillanti e malsicuri del suo personale istinto pittorico.

PLINIO NOMELLINI: I TESORI DEL MARE.

PLINIO NOMELLINI: LA PARTENZA DA QUARTO.

Opere incerte disuguali e disarmoniche, benchè non prive di un certo fascino, riuscirono quindi le sue prime, dinanzi a cui il pubblico neppure si fermava, che i custodi severi delle così dette buone tradizioni malmenavano, indignati, e contro cui i bravi confratelli d'arte appuntavano, con viva compiacenza, i dardi di un'ironia, velenosetta anzichenò.

In un'esposizione di Torino, Nomellini, Pellizza ed alcuni altri giovani divisionisti, che la giuria non aveva osato di scartare, furono perfino separati dagli altri e le loro opere raccolte in una sala in disparte. E ciò non fu fatto già per un sagace criterio di ordinamento estetico, ma perchè eglino erano tuttora considerati come appestati che, per riguardo verso i colleghi e ad ammonimento del pubblico, convenisse di allontanare dagli altri espositori. È vero sì che quel piccolo lazzaretto artistico riuscì, contro l'intenzione degli ordinatori, la sala più caratteristica e significativa dell'intera mostra!

PLINIO NOMELLINI: MIGRAZIONI D'UOMINI.

Il Nomellini, intanto, sorpassato il primo periodo d'incertezze, procedeva, sempre più risoluto e più franco, per l'arduo cammino prescelto, acquistando chiara coscienza di ciò che si proponeva e riuscendo a padroneggiare sempre meglio la sua tecnica di un cromatismo e di un luminismo che non mi pen-

tirei di proclamare musicalmente ritmici. Potette così presentare alla quarta ed alla quinta delle Biennali veneziane alcune tele di originalità tanto spiccata e di fattura tanto squisita che anche i suoi avversarii degli anni antecedenti dovettero riconoscerne, sia anche con non scarse obbiezioni e riserve, i meriti davvero singolari che riuscirono a farne considerare due degne di essere acquistate per le gallerie nazionali d'arte moderna di Venezia e di Roma.

PLINIO NOMELLINI: ANFORE ETRUSCHE.

Alla fantasia notturna, divisa in quattro scompartimenti ed animata da un suggestivo soffio di poesia, che il Nomellini aveva presentata a Venezia nel 1901, col titolo di *Sinfonia della luna*, ed al *Colloquio tra gli alberi*, al *Tramonto a Torre del lago* ed alla *Donna del vento*, che vi presentò due anni dopo, era indubbiamente da preferirsi, per quanto pregevoli ed interessanti fossero tutti questi quadri, l'altro che portava per titolo *I tesori del mare* e che, esposto anche esso nel 1901, rimane tuttora una delle opere sue più equilibrate più efficaci e più gradevoli all'occhio.

Il mare azzurro si gonfia tempestoso sotto un cielo notturno, velato di nuvole, ed alcuni uomini seminudi trasportano a terra, arrampicandosi a stento sui grossi scogli coperti di alghe e flagellati dalle onde, enormi vasi preziosi, strappati alle misteriose glauche profondità delle acque. È una visione di poeta, è la visione fantastica, terribile e pure gioconda di un pittore-poeta, che, nato in questa nostra terra d'Italia, intorno alle cui coste lunghe e frastagliate freme, irrequieta e spumeggiante, l'immensa massa liquida del mare, si compiace a sognare che, come essa dette ricchezza e gloria, nei secoli passati, ai nostri avi, ritorni a dare gloria e ricchezza anche alla nostra generazione o almeno a quella che verrà subito dopo.

A questo medesimo genere di figurazioni lumi-

mamente poetiche appartengono parecchie altre delle tele di Nomellini, sia di vaga ispirazione simbolica, come ad esempio *Intorno etrusche*, *Alba di gloria*, *Polifonia* o *Giovinezza vittoriosa*, sia di epica rievocazione di personaggi illustri e di eventi gloriosi del patriottico risorgimento italiano, come *Garibaldi* o *La partenza da Quarto*, sia di amabile riferimento alla vita gioconda di un'epoca scomparsa, come il *Pomeriggio di un settembre lontano*, sia di tragica apparizione di minacciose folle in marcia verso la libertà o la vendetta, come *L'orda* o *Migrazioni d'uomini*, sia, infine, di volontario e spiccato carattere decorativo, come *Il Cantiere* o *Nuova gente*.

PLINIO NOMELLINI: MEZZOGIORNO.

Invece tutto un altro ciclo di quadri del Nomellini s'ispira direttamente alla vita reale, ora a scene di lavori dei campi, come nei *Covoni* od in *Autunno in Versilia*, ora ad aspetti chiassosi e ti-

PLINIO NOMELLINI: BAMBINE SUL MARE.

pici di fiere provinciali e di reste di villaggio, come in *Fiera a Camaiore* od in *Festa campestre*, ora a giocondi o teneri episodii di esistenza familiare sotto le pergole, accanto agli alberi e fra le aiuole fiorite di orti, di boschi, di giardini od anche sulla molle sabbia della spiaggia marina, come in *Anime e fronde*, *Prime letture*, *Mezzogiorno*, *Il figlio*, *La sorella minore*, *Raccontando la favola* o *Bambine sul mare*.

Parrebbe che fra questi due gruppi di opere del Nomellini, l'uno di sbrigliata fantasia e l'altro di realismo esatto e minuzioso, il divario dovrebbe essere grandissimo e pure, malgrado la evidente differenza dell'ispirazione e l'innegabile varietà dei soggetti, che danno buona testimonianza della versatilità del valente ed ancora giovine pittore livornese, non può proprio dirsi che sia così, perchè, tanto nelle une quanto nelle altre, le figure, alle-

PLINIO NOMELLINI — I COVONI

goriche o reali, ed i paesaggi, scenograficamente immaginati o fedelmente ritratti dal vero che siano, non presentano che un'importanza secondaria e il vero protagonista di esse è sempre e poi sempre la luce, tenue luccicore di stelle in un firmamento di un turchino cupo o soave bagliore argentino di luna che lenta naviga fra i cumuli di nuvole, sfolgorio abbacinante di estivo sole meridiano sui campi di grano, fra gli alti fusti dei pini o sulle onde che s'infrangono sugli scogli o fiammeggiamenti sanguigni di fiaccole velati dal fumo.

* * *

Dinanzi a più d'uno dei quadri di Plinio Nomellini, un giudice alquanto severo potrà, non a torto, muovergli rimprovero di avere ceduto troppo presto al bisogno febbrile di fissare sulla tela gli spettacoli presentatisi ai suoi occhi od i sogni fioriti nella sua mente, perchè una maggiore elaborazione, prima cerebrale e poi tecnica, non avrebbe potuto che giovare all'intensità espressiva della scena evocata dal suo pennello ed alla correttezza plastica delle figure in essa ritratte. Colui, invece, che si fermi a considerare nel suo complesso e nella sua varietà d'invenzione e di rappresentazione, l'opera a cui ha dato vita, durante circa un ventennio, quest'impetuoso esuberante e seducente sinfonista della tavolozza, oltre a rimanere gradevolmente sorpreso per un'instancabile laboriosità artistica, affermata non soltanto da una nume-

PLINIO NOMELLINI NEL FRUTTETO.

PLINIO NOMELLINI - ANIME E FRONDE

rosa serie di quadri, varii dei quali di vaste dimensioni, ma da disegni a penna, da acqueforti, da illustrazioni pel libro e per la rivista, da copertine e da cartelloni, oltre a dovere encomiare il graduale rinnovarsi e l'ininterrotto progredire della sua produzione, sia dal lato della concezione sia dal lato della figura, sotto il pungolo assiduo del motto di Galileo Galilei « Tentare e ritentare », che egli ha voluto e saputo fare suo, non potrà non riconoscere l'infalsificabile marchio d'individuale originalità che contraddistingue e rivela di primo acchito al conoscitore d'arte qualunque delle sue pitture e vorrà augurare che anche a lui, come già al Sartorio, al Chini ed al De Carolis, si presenti presto l'occasione di manifestare in maniera ampia e degna le sue attitudini spiccate alla pittura nobilmente e modernamente decorativa.

VITTORIO PICA.

PLINIO NOMELLINI - IN PRIGIONE (ACQUAFORTE)

SUL MOVIMENTO PITTORICO CONTEMPORANEO. *

NON credo di nascondermi le impressioni del casto pubblico che da lunghi anni oramai segue l'onesta vita dell'*Emporium* dinanzi a questa accolta ancora insusitata d'espressioni pittoriche, alle quali la nostra grande maggioranza nega, non solo ogni rapporto con ciò che per arte si suole intendere, ma anche ogni serietà, e fin quasi ogni buona fede o qualsiasi altra logica ragione d'essere.

Se è materia questa che feconda aspri ma vitali argomenti di discussione nei più liberi focolari artistici d'oltremonte, ciò non interessa troppo il pigro buon senso italiano. Tra noi — parlo beninteso per la maggioranza di quanti usano trattar d'arte come moneta corrente — sapere ciò che possono aver voluto od insegnato non vanamente il Gaugin, il Cézanne od il Renoir; comprendere quanto possono aver aggiunto di nuovo alla nostra sensibilità estetica il Van Gogh o il Matisse, il Van Dongen od il Desvallières, il Manfra od il Picasso; distinguere davvero se è vento di follia o di legittima rivolta quello che agita le audaci insegne dei cubisti o dei futuristi, o di quelli che verranno dopo, è argomento che con una facile alzata di spalle d'incredulità si demolisce. Arte fittizia, artificiale, d'individui che non sanno o non vogliono sapere nè dipingere nè disegnare come si usa fra la gente per bene. Montature o automontature giornalistiche o commerciali, che fermentano in qualche covo malsano, dove l'intelligenza si contorce in convulsioni per strappare la pietosa attenzione d'un pubblico che ha ben altro per la testa. Ecco, nella più serena delle ipotesi, quello che se ne conclude. Non ci si domanda neppure quello che hanno voluto o che vogliono; quali conseguenze possa avere questa reazione dell'intelligenza sulla sensazione oggettiva,

PAUL CEZANNE: PAESAGGIO DI PROVENZA

* L'*Emporium* col pubblicare il presente articolo, non ha inteso di entrare in apprezzamenti sulle attuali tendenze artistiche, apprezzamenti tutti di cui lascia la paternità all'egregio autore. La nostra rivista vuole semplicemente — per seguire il proprio programma — tener informati i propri lettori sulle nuovissime scuole, sulle loro teorie fondamentali e loro postulati.

NOTA DELLA DIREZIONE.

del pensiero sull'abilità formale; quali altre verità e quali altre ricchezze emotive possono preparare per il domani. Per principio non ci vogliamo crecere. Al massimo stiamo curiosamente ad aspettare cosa mai ne salterà fuori.

Resta qualche riflesso di stupore diffidente, o, piuttosto, qualche sogghigno che sa d'esasperazione quando qualche squillo audace, magari sgarbato, tenta rintronarci le orecchie ben ovattate contro le correnti d'aria fresca; o quando un caso qualunque mette a contatto anche il nostro buon pubblico a zonzo fra le solite cose delle solite mostre d'arte, con qualche rude espressione che urta contro la convenzione pittorica alla quale è così dolcemente abituato.

PAUL CEZANNE: RITRATTO.

Ma qui sta il grave passo da fare fra questo sterile stupore, fra questa negazione aprioristica d'ogni possibilità di progredire rinnovando, e l'imposizione almeno d'un problema nè inutile nè infecondo. Problema che deve affacciarsi a quanti non vogliono tener gli occhi chiusi; e che per questo si domandano quale significato superiore o diverso dalle solite questioni artistiche formali che da troppo tempo oramai andiamo palleggiandoci, possano avere quelle sostanziali che vanno qua e là faticosamente concretandosi; e vogliono per questo scoprire quali sono gli elementi che, anche fra gli accenti convulsi e disordinati che sanno di profanazione per il comune senso artistico, accenti che paiono disorientare anche chi non si ostina a troppo facili riposi di cervello e di sensazioni, rappresentano davvero il tormentato divenire di qualche nuova e sana realtà nel campo estetico.

Perchè un tale problema non esiste da noi? Conosco la risposta di chi nega o di chi non vuole occuparsene. È la risposta di chiunque nell'eterno conflitto fra il vecchio ed il nuovo nega come artificiale ed illogico ogni sforzo eccessivo e personale, come in contrasto a quello che si chiama evoluzione naturale di ogni idea ed ogni forma in ogni campo: pronto poi ad accettarne od ammirarne le conseguenze quando l'idea, già assurda, trova la sua concreta e logica rispondenza nei nostri bisogni. È quella dell'uomo d'ordine al quale ripugna ogni sforzo violento di chi dà il primo colpo per infrangere vecchie barriere ed additare una via nuova, nella quale, una volta ben spianato l'ostacolo, egli con tutti i ben pensanti di ieri, s'incamminerà beato. È, per non divagare oltre, la stessa voce irosa, che, a proposito del *Salon d'Automne* dell'anno scorso, dove queste voci di ribellione a pro d'un'arte rinnovata vibravano più intense, tuonava sul *Journal* per lamentarsi perchè non esisteva una legge che permettesse d'adire giudiziariamente contro tutti gli artisti che osavano propagare nel pubblico l'odio alla bellezza; vale a dire contro i cubisti e tutti i pittori d'avanguardia.

Ma impiccateli pure, rispondeva argutamente nell'*Art décoratif* Fernand Roches; o, meglio, fate pagare delle buone ammende a pro del bilancio delle Belle Arti ai pittori ricchi che si prendono di questi spassi. La forca riservatela a quelli poveri.

Ma non andate neppure a vedere quelle pitture, aveva, a proposito del *Salon d'Automne* dell'anno prima, consigliato il pittoresco Sar Peladan: lo spettatore diviene complice di questi profanatori cinici, la cui impotenza diviene convulsione, la cui ignoranza divaga, degni solo per la loro commedia epilettica d'un baraccone da fiera. Poi ecco ancora l'anno scorso e quest'anno la protesta clamorosa del buon consigliere municipale parigino, sdegnato nella sua lettera famosa al Ministro delle Belle Arti, contro lo Stato che concedeva il pubblico monumento del Grand Palais « a una banda di malfattori che si comportano nel mondo dell'arte come gli *apaches* nella vita ordinaria ».

Frasi di questo genere noi tutti ne conosciamo. Chi non ha sentito sbraitare in questo modo contro qualche nota di violenza artistica che ha osato squillare per rompere il torpore delle nostre vecchie idee? Ed abbiamo poi il candore di scandalizzarci se qualche rivoluzionario dall'altra riva ci rimbecca esasperandoci con un lancio furibondo di teorie, di manifesti e di epiteti. Non solo non ammettiamo la tolleranza, ma non vogliamo neppure capire qual significato sta sotto questa violenza formale, e dietro l'urto sgarbato di chi vuol in qualche modo agitare e far vibrare la massa incolore ed indolente.

E non serve neppure l'esempio e l'esperienza

già fatta. Andiamo a recare il nostro omaggio al Louvre all'*Olimpia* del Manet, e dimentichiamo lo scandalo di quanti colla massima sincerità dal loro punto di vista non potevano accettarla sotto lo stesso tetto che accoglieva la Vittoria di Samotracia e la Gioconda; la protesta piena di logica dei conservatori d'allora, e la relegazione per undici anni nei sotterranei del monumento, finchè un atto dittatoriale di Clémenceau non la imponeva accanto al vecchio Ingres. Al Luxembourg il *Povero pescatore* di Puvis de Chavannes che solleva i giusti sdegni dei membri dell'*Institut*: sdegni e proteste che si rinnovano più clamorosi e assordanti quando il legato Caillebotte vi imponeva nientemeno, ed ancora abbastanza modestamente, il Gaug'n, il Cézanne, il Van Gogh ed il Renoir.

È l'eterno contrasto che si rinnova senza insegnare niente; nemmeno la tolleranza. S'arriva a cogliere una logica rispondenza fra le Piramidi, il Partenone ed il Duomo di Colonia, fra Cimabue e Turner; ma si tronca a priori ogni possibile relazione fra noi e chi tenta vedere più lontano di noi. Neghiamo a ogni maestro fischiato dell'oggi d'essere il Wagner di domani. Ci rivolta fino l'idea che a qualche odierno pittorello frustato possa toccare la fortuna postuma dell'asta di

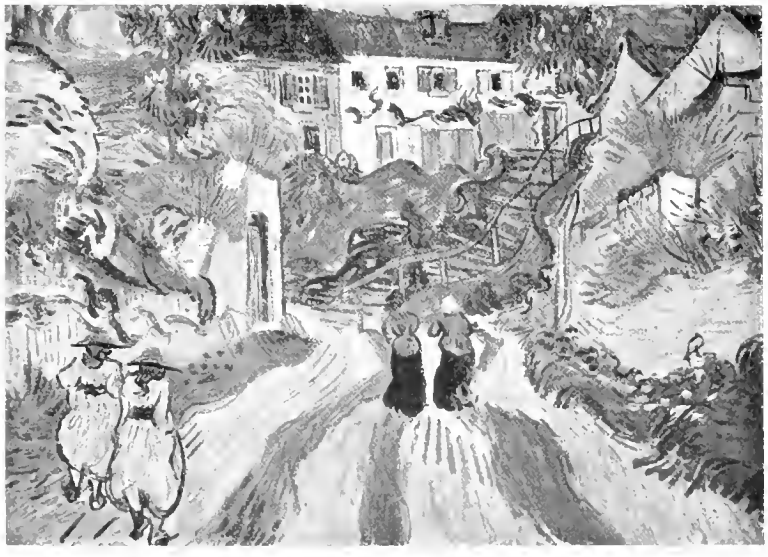
PAUL GAUGIN: IL RICHIAMO.

St. Moritz. Voi non sarete mai Segantini, sentenziano gli ammiratori dell'oggi: quegli stessi magari che ieri predicavano in buona fede l'assurdo di tramutare la pittura e la tavolozza divisionistica in un gabinetto di ottica; gli stessi che favoleggiavano per divertire la gente ammodo d'un Cremona che dipingeva colla spugna, e rimpiangono adesso l'austera maturità di Previati, che si dimenticava di quello che è stato, perchè sente che c'è qualche altra cosa da dire oltre il solito disegno ed il solito colore.

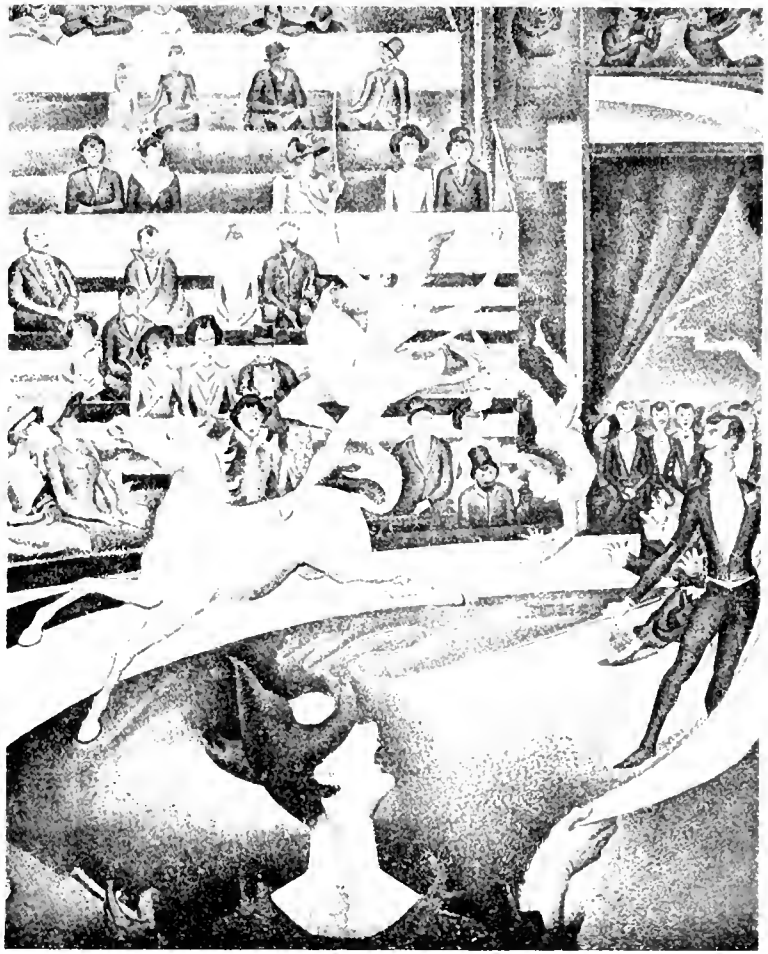
Nessuna tregua e nessuna concessione ad artisti che, tendendo a qualche nuovo orizzonte, si fanno un dovere di non concedersi al gusto del pubblico ed uno scrupolo di non abbandonarsi all'abilità formale del pennello. A quelli che con un violento ma puro sforzo d'intelligenza vogliono reagire contro la sensazione oggettiva; che vogliono abolire la maniera per creare uno stile; tendere a nuove forme di bellezza; dimenticare per tornare a creare; distruggere per riedificare.

Noi sentenziamo fin d'ora: ciò non può essere, ciò non è mai stato. Noi la sappiamo più lunga di voi che ci volete sbigottire colle vostre teorie e coi vostri spegazzi cerebrali. Possiamo ammettere che gli impressionisti abbiano ripulita e capovolta la tavolozza; che Manet e Pissarro abbiano potuto insegnarci quello che non ci hanno saputo dire lo Zuccarelli o Claudio di Lorena; che Rodin abbia aggiunto qualche cosa a Niccolò Pisano; che fra il Lorenzetti e l'Anglada ci sia qualche sostanziale diversità di veduta artistica. Ma adesso basta. L'odierna vita e le odierne sensazioni estetiche non possono turbinare come i vostri cervelli, le vostre teorie e le vostre ambizioni.

E qui ci infiammiamo contro i futuristici odî per la tradizione ed il passato, contro i bestemmiatori dei vecchi nomi, contro gli sfoghi formali verso tutta la congerie di vecchie cose e di vecchie idee: ostinati a non voler neppure intendere il significato di tutto ciò; senza nulla scorgere sotto quest'odio incendiario e queste bestemmie, vecchie oramai come la storia del mondo e del progresso. Senza intendere che, se nel passato si può vivere colla cultura, nel presente bisogna anche vivere colle nostre idee e colla nostra sensibilità. Che non è solo colla contemplazione beata fra i morbidi cuscini delle cose e delle idee fatte che se ne creano delle nuove; che non si progredisce soltanto colle infeconde peregrinazioni fra musei e rovine; che la tradizione non significa l'onesto dilagare e crescere del nostro mercato antiquario, che nega l'aria a chi vuol vivere e lavorare adesso, per arricchire, non i morti od i loro eredi, ma chi traffica sulle loro opere. Che non si ha diritto di proclamarsi fedeli al passato solo collo stampare in cemento sagome del rinascimento o barocche per i casamenti delle nostre strade incolori; o creare compitando su delle tavole illustrate o delle fotografie; o gemere di piacere dinanzi a questo od a quello che ci vengono man mano additati dalla sagace borsa antiquaria; o addormentarsi fra i



VINCENT VAN GOGH: LA SCALINATA DI OUVERT-SUR-OISE.
(Collezione Bernheim, Parigi).



GEORGES SEURAT — LE CIRQUE EQUESTRE

GEORGES SEURAT — LE « MOULIN ROUGE »

HENRI MATISSE: LA TOILETTE.

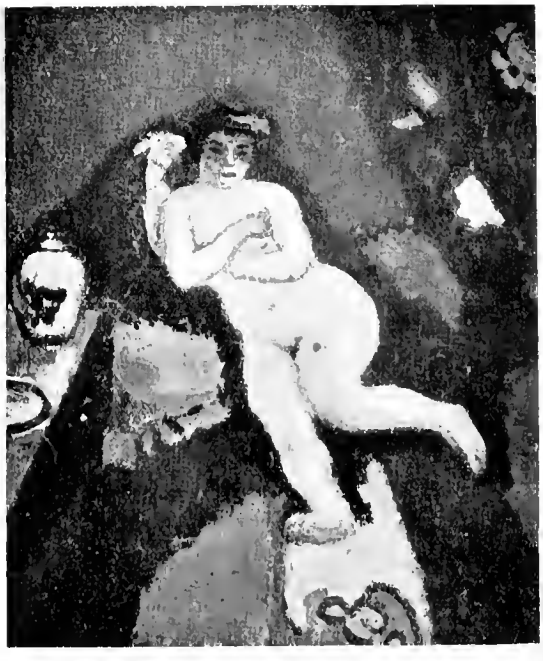
vecchi cassoni ed i broccati stinti. Sentire e comprendere, non è piegare il ginocchio per adorare; dimenticarsi di vivere perchè abbiamo vissuto; cogliere tutti i segreti di verità e di bellezza attraverso gli altri, non attraverso sè stessi. « *Mon cher Frago, tu vas voir, en Italie, les ouvrages de Raphaël, de Michel-Ange et de leurs imitateurs, et je te dis en confidence et comme ami: Si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es un garçon perdu* ». Queste vecchie verità anche bisogna ben capire: chè il consiglio non l'ha già dato Marinetti poeta a Carrà pittore futurista e raffaellofago, ma semplicemente Boucher al suo allievo Fragonard.

* * *

Fra noi — parlo beninteso ancora per la maggioranza — chi cerca od osa comunque affermare che la questione artistica contemporanea va studiata o compresa sotto aspetti ben diversi di quelli che più per indolenza che per impotenza seguitano a dominarci, non è considerato che come risibile importatore di decadenze oltremontane, o come solitario elucubratore di teorie prive di significato per l'arte nostra, al quale il tempo dovrà ridare fatalmente quel giudizio e quel buon senso che va smarrendo.

Così il problema è annullato prima ancora d'esser preso in considerazione; e così, di conseguenza, qualunque mostra consueta d'arte italiana, e con essa il comune livello estetico, non è certo più giovane di quello che non poteva sembrare trenta o magari cinquant'anni fa. Arte e critica si danno la mano benevolmente per sminuzzare la questione fra le solite cose e le solite persone; e ben poco seguito possono avere le voci che osano bandire e sostenere fino all'estremo un programma vitale che accetti con serietà e senza limiti qualsiasi sforzo individuale che annulli le formule usate, ed insegni che anche cercando tormentosamente vie nuove non si cessa di ingrandire e di proseguire secondo l'eterna logica delle cose.

Non esiste il problema da noi poichè non esiste il dissidio ben chiaro altrove, in Francia soprattutto, determinato dalla separazione di quegli artisti che, avendo rifiutato il convenzionalismo impersonale della solita pittura, tendono a qualche espressione più immediata e più vivente, attraverso sensazioni che non s'appagano del contorno esterno delle cose, ma scaturiscono da ben diversa e più intima sorgente. Non v'è per ora che l'audace alzata della pittura futurista che, afferrato il programma di tenersi ad ogni costo all'avanguardia, va conquistando ed elaborando ogni formula possibile nel campo d'una nuova estetica, per scagliare un legittimo grido di ribellione, ed un po' anche per giuocare coll'esasperazione di quanti si ostinano a giudicarla solo nel suo furibondo frasario.

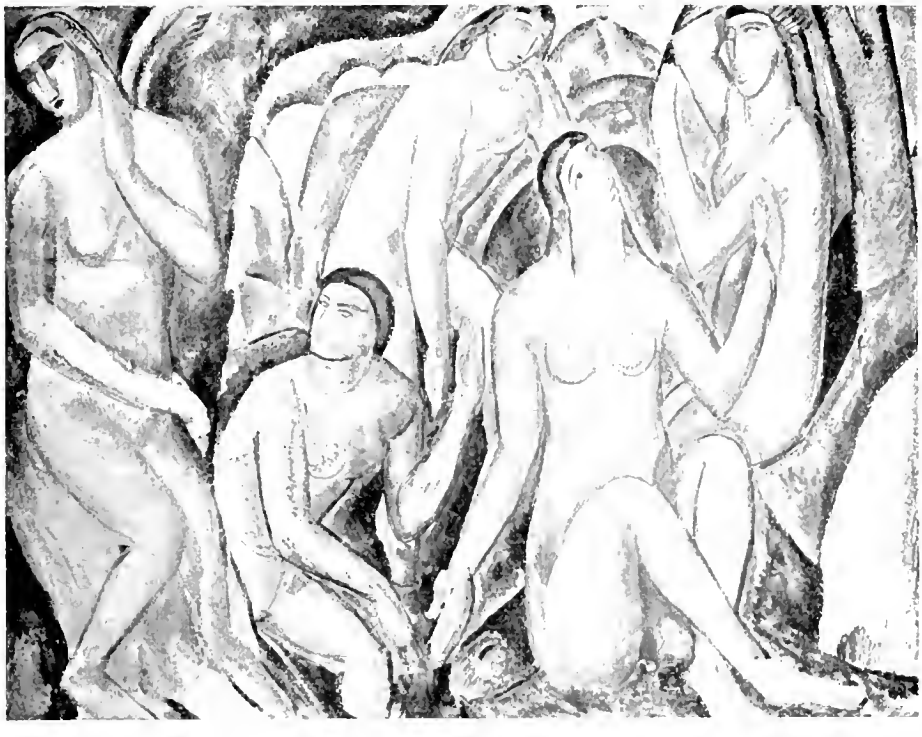


VAN DONGEN: NUDO FEMMINILE.

Null'altro per il nostro [illegible] tra le solite esposizioni alla ricerca del godimento intellettuale di piacevoli superfici dipinte in coerenza più o meno immediata coll'obbiettivo fotografico. Se un paio d'anni fa l'Ojetti, a proposito dell'ultima Biennale veneziana, poteva tentatamente lamentarsi che ad essa non avevano partecipato nè i sintetisti nè i cubisti, e che, chiusa alle novità audaci, essa non sapeva che ribenedire fame consuete, non v'è certo accenno che si sia progredito intanto, nè che l'argomento d'un'arte sostanzialmente nuova passi dalle piacevolezze dei gazzettieri, che ogni tanto c'imbastiscono su qualcosa di lepido, per entrare nel campo d'una sana e rinnovata critica.

MARIE LAURENCIN - GRUPPO FEMMINILE.

Ma intanto non dimentichiamo, e, soprattutto, non giudichiamo secondo la resistenza sempre ingiusta della gente che, se accetta la verità quando è appieno conquistata, contrasta quelli che ne preparano gli elementi. Fra gli artisti d'avanguardia ve n'è senza dubbio più d'uno che può seriamente considerarsi come il primitivo d'un'estetica futura, non meno logica, e forse anche più unita di quanto crediamo all'estetica del passato. Possiamo già seguirne e segnarne il cammino, solo che non ci ostiniamo a non guardare, o, meglio, a non capire come è solo con occhio e con mente rinnovata che s'ha da guardare e compren-



ANDRÉ DERAIN - GRUPPO FEMMINILE.

HENRY ROUSSEAU: IL LEONE CHE DIVORA L'ANTILOPE.

dere chi tenta rinnovare. Gaugin o Picasso, Cézanne o Matisse sono ben risibili cose se non domandiamo loro nulla di più o nulla di diverso di quello che si domanderebbe all'Hayez od al Cremona: non meno risibili, si può esser certi, di quanto il Cremona od il Segantini avrebbero potuto sembrare se fossero stranamente sbocciati cent'anni fa per essere giudicati dalla gente d'allora.

Il male è che noi siamo rimasti tanto indietro da poter ridere ad esempio ancora di Gaugin e di Cézanne che già appartengono in modo ben degno alla storia dell'arte francese, e che nessun significato ha per noi, se non di pura e non sempre benevola curiosità, quel poco che trapela di quell'odierno movimento artistico che non ha nulla di comune con quanto si suole in genere intendere da noi per tale.

All'arte analitica e dispersiva degli impressionisti, in cui l'ambiente e la luce era costituito da una vibrazione di tocchi e di colori, arte che il neoimpressionismo di Signac e dei suoi discepoli trasformava in un metodo rigoroso, che divideva con una tecnica minuta di punti la luce nei suoi puri elementi complementari, doveva succedere come per reazione quella a grandi linee ed a grandi masse di colori semplificati in potenti riassunti sintetici, austeri e raffinati ad un tempo, d'un primitivismo e d'una ingenuità quasi selvaggia, con cui il Gaugin voleva restituire nell'ambiente d'una natura vergine un'umanità solidamente concepita.

Ma il passaggio non era già in una pura formula tecnica. Gli impressionisti avevano voluto riprendere la natura, non per un solo intento di riproduzione naturalistica che uccide ogni fantasia, ma per farla vivere nella sua intensità di luce e di colore. Era una tecnica franca ed ingegnosa, che diveniva più riflessa quando poteva passare attraverso alle più profonde sensibilità di Seurat, Signac e Cross, i quali l'impiegavano trasformandola, non più per trascrivere impressioni subitanee, come il Monet ed il Sisley, ma per esprimere dei concetti artistici d'un carattere superiore. Era così l'inizio di un raffinamento cerebrale che conduceva il quadro gradatamente a far parte d'una sensibilità ben diversa da quella d'un'impressione momentanea, ed attraverso la quale tutto quanto era pura tecnica di colorazione, vibrazione, luminosità, non doveva più contrastare in una sana opera d'arte colle intenzioni tutte intellettuali del pensiero che l'aveva concretata. Nel Seurat ad esempio, un artista che è certo più facile deridere che comprendere, ma che ha avuto alla sua volta il suo degno posto nella storia della moderna pittura francese, già si afferma nelle sue ultime espressioni il partito fisso di considerare la vita ed i fenomeni naturali secondo il loro valore espressivo, e non secondo la loro esistenza o la loro apparenza reale: fatto che al caso si può anche trascurare o negare. Tra le ultime tele di questo artista singolare — *Le cirque* e *Le chahut* soprattutto — egli già insegnava a racchiudere in un ampio accordo di ritmi coloristici di carattere superiore, due ordinari episodi di vita, tutto schematizzando e riducendo per farne risaltare la più intensa espressione, attraverso ad una logica ed un sentimento che non si può confrontare che con quelli dei primitivi; creando e serrando delle forme solo per farne scaturire quell'idea essenziale, alla quale la meschinità del problema tecnico dell'odierna pittura ci ha oramai disabituati: quell'idea che dà all'opera d'arte il suo giusto valore, ben diverso cioè da quanto è dato dalle povere complicazioni delle rassomiglianze e dalle abilità di pennello che mascherano l'assenza di idee e di sensazioni.

Ma questo espressivismo ancora incatenato ad una formula tecnica, poteva fare un passo avanti. La teoria dei toni complementari adottata ancora

M. PICHSTEIN. AUTUNNO.

dai neo-impressionisti non era necessaria e poteva anche imbarazzare. La divisione dei toni non poteva avere un valore sostanziale, e per questo bisognava non solo evitarla, ma sorpassarla; escludere che essa avesse un utile rapporto colla realtà che bisognava affermare, ed ammettere che la realtà stessa non poteva essere che un punto di partenza.

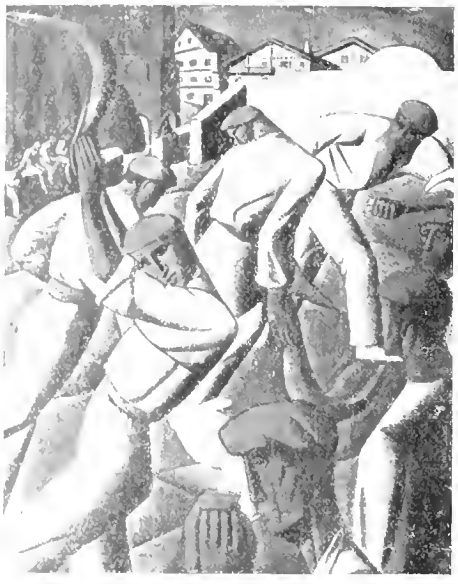
Lo scopo era quello di esprimere. Per esprimere dunque nel più efficace dei modi, non bisognava temer d'adoperar toni più vivi od assolutamente diversi da quelli imposti dal modello. La pittura dell'atmosfera e dell'ambiente, concretata sopra il fenomeno ottico dell'analisi della luce colorata, e fondata nel disegno e nel tono sopra lo stato mutevole dei rapporti, delle combinazioni e dei riflessi di luce, era ancora troppo unita in qualcosa alla mutevole realtà esterna delle cose, per raggiungere un simile intento. Qualcosa di più si doveva esprimere e più semplicemente di quanto non era possibile attraverso alla sensibilità raffinata degli impressionisti. V'era da restaurare con violenza qualche verità fondamentale più utile all'arte; sbarazzarsi da certi limiti angusti di tecnica; insegnare che bisognava diffidare da certe verità troppo accettate; che il cercar solo di far dei *bei* quadri non è sempre fare della vera arte: che non bisognava temere la ricerca violenta fino all'assurdo di esprimersi solo secondo la propria sensibilità; che disegnare o dipingere non è sempre disegnare o dipingere bene; e che v'è nella natura qualcosa di ben più profondo e di ben più utile da scoprirsi che non il contorno esterno od il modo di esprimerlo con piacevolezza.

R. DE LA FRESNAYE: RITRATTO DI DONNA

F. AHLERS-HESTERMANN: ALLA FINESTRA.

Era l'inizio d'una reazione verso un'arte di sintesi. Van Gogh ad esempio, senza perdere di vista l'intensità e la purezza della colorazione impressionista, la riporta già al tono locale, per trasformarla ed agitarla in colpi violenti ed in sinfonie smaglianti che fanno del colore un istrumento d'espressione che non obbedisce alle sue proprie leggi, e che, per quanto fondato sulla realtà, è già del tutto libero da essa: qualcosa di febbrile e d'inquieto nella sua tecnica possente e strana, la quale non è già più una sola ricerca formale, ma un valore simbolico attraverso il quale turbina il lirismo d'uno che vede la natura con occhio nuovo, e che evoca allo spirito, più che agli occhi, di chi lo sa comprendere un mondo nuovo di verità e d'armonie aspre e gagliarde, d'un'efficacia ben diversa da quella alla quale ci aveva abituato la nuda e piacevole copia esteriore del vero.

Nè puro studio di ricerca formale poteva dirsi l'arte del Gaugin o quella del Cézanne, i quali per vie diverse battevano lo stesso cammino verso un'ulteriore forma d'espressione pittorica. Pur ritenendo quanto era necessario ed incontestabile nell'insegnamento degli impressionisti, il primo attraverso a linee rudi ed a colorazioni violente, quasi brutali, e ad una superba semplicità di mezzi, imprime in modo più profondo e più umano il



E. T. TOBEEN: PELOTARIS.

carattere delle cose allo scopo di meglio definire la sua vita interna di sogni e di pensiero. Il puro oggettivismo è già sorpassato: l'oggetto o, meglio, l'episodio creato dall'oggetto soltanto in determinate circostanze di contorno, di linea, di luce, di colorazione; in una parola, la sola arte d'imitazione non è più l'unico scopo del quadro. Una nuova e più raffinata sensibilità vi domina per additare con un'aspra sintesi di linee e di colore altre ricchezze emotive ed altri mezzi d'espressione per un'anima veramente moderna. Ripeto, giudicando con occhio nuovo e senza pregiudizi, qualcosa di ben diverso e superiore ne balza sempre fuori per chi non si lascia arrestare dall'aspetto puramente formale dell'opera.

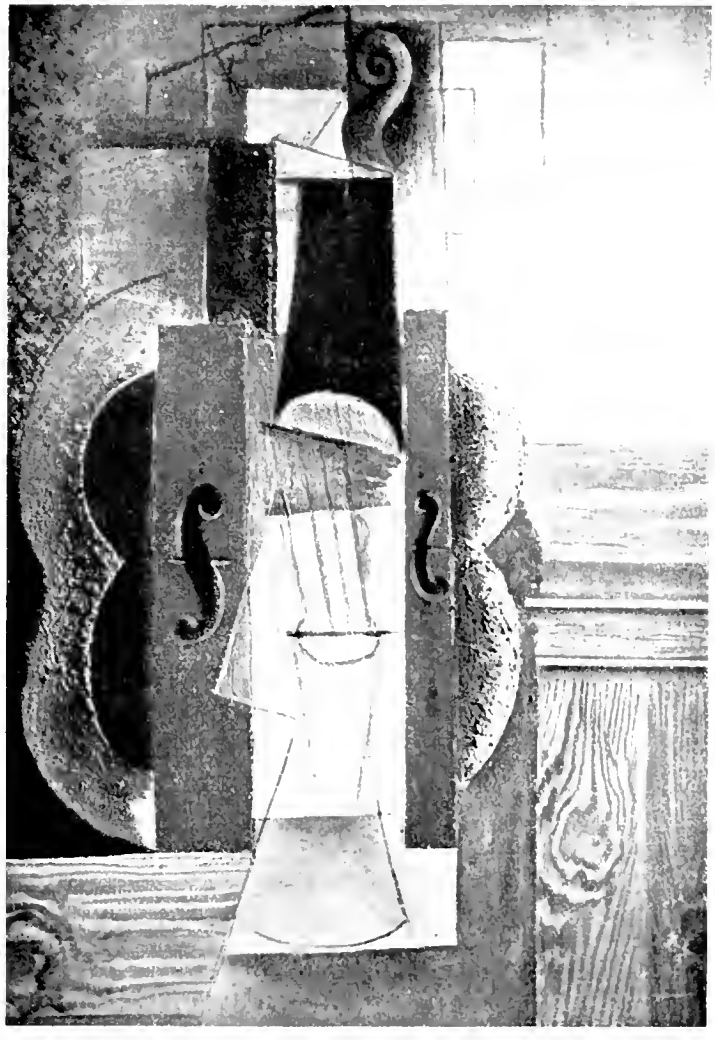
Così per Cézanne, questo maestro di tutte le purità, il quale ancor più da vicino poteva avvicinarsi a quello stato superiore dell'arte nel quale il realismo si confonde in un luminoso spiritualismo. Col più schietto dei metodi pittorici, che annulla o trascura tutto quanto è pura abilità di mano, egli indaga nuovi aspetti della realtà, per rivelare quali altre verità può confidare la natura, e per dare a chi sa comprenderla una nuova e più plastica coscienza delle cose.

Un passo intanto era fatto, non privo certo di significato per il cammino dell'arte. Qualche sano principio fu afferrato, discusso, agitato, frainteso anche. Per molti ad esempio non parve balzare fuori come unica caratteristica di questa restaurazione violenta ma ancora nettamente individuale di qualche verità estetica di carattere superiore, che il lato puramente formale dell'opera di Gaugin o di Cézanne come del Renoir — per fermarci ancora a queste figure tra le più singolari della rinnovata scuola pittorica francese. Come per molti dei seguaci del neo-impressionismo, così per quelli che dilagarono e divagarono sotto il nome di sintetisti o sotto quello di espressivisti, di semplicisti, o sotto altri del genere, non mancò ancora il malinteso di preoccuparsi più che altro del modo di dipingere.

E fu buon giuoco per i detrattori degli artisti d'avanguardia. La sincerità, la sintesi, l'immediatezza dell'espressione, il disprezzo d'ogni virtuosità di pennello, divagò e degenerò in più d'un caso solo per fermarsi ad un arcaismo quasi selvaggio, ad una voluta goffaggine di colorazione o di disegno, o ad una forzata ed irritante inabilità, che ha talvolta fin qualcosa di aggressivo nella sua non sempre ben celata insincerità. Vi fu uno sforzo pieno d'anacronismi dei più curiosi per sembrare semplici o violenti secondo i casi, primitivi, inesperti, in questa nuova tendenza a giungere a nuove espressioni pittoriche senza concedersi al gusto del pubblico od al puro piacere di dipingere come sempre s'era fatto. Per tornare a parlare con rinnovata efficacia parve necessario rimettersi a balbettare; nascondere le più sottili raffinatezze del turbinoso pensiero moderno sotto il linguaggio più brutale. Forma, disegno, colore, composizione, prospettiva, delicatezza di tocco, armonia di toni, di sfumature, di rapporti, tutto parve

PABLO PICASSO: FIGURE FEMMINILI.

sorpassato e violentato per un ulteriore ricerca. Amorfismo, tinte piatte, o sbadatamente disposte in un violento intento decorativo, capricci pittorici d'ogni natura, nei contorni violenti, nel modo di pennelleggiare, nell'imprecisione o nel forzato ri-



PABLO PICASSO - STRUMENTI MUSICALI

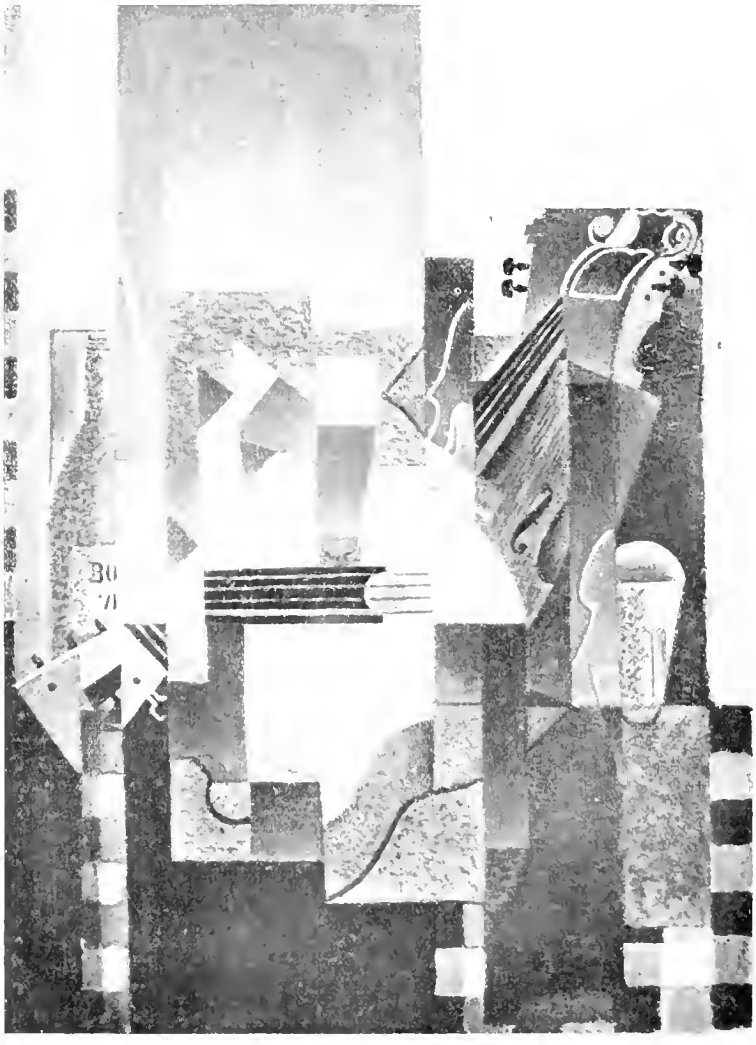
salto dei particolari, nella negligenza per tutto quanto potesse dare un semplice appagamento all'occhio, fu per molti l'unico mezzo di ridonare alla pittura un'intensità ed un indirizzo nuovo.

Lo scopo era quello di semplificare ogni cosa ed ogni oggetto per meglio caratterizzarne il tipo, e di dare un nuovo valore alla pura intelligenza. Da queste semplificazioni dovevano balzar fuori nuove sensazioni pittoriche e nuovi elementi di bellezza. In una parola, parve per molti che unica reazione per conseguire qualche superiore intento fosse solo di trascurare fino all'incomprensibile il modo d'esprimersi, o d'abbandonarsi ad una sconfinata libertà nei mezzi coi quali si potesse comunque giungere ad una nuova espressione.

Fu evidentemente un'esagerazione, alla quale s'abbandonò in modo speciale il mondo degli artisti cosmopoliti attratti dalla suggestione dell'ambiente parigino. Vedere per esempio ciò che negli studi

di Montparnasse — Montmartre, si sa, è sconfessato — crea e diffonde quella caterva d'artisti russi, slavi, americani, tedeschi o di qualsiasi razza, che ogni anno piove a Parigi per conquistare ad un tratto l'ultima trovata pittorica, come le modiste e le sarte a prodursi quell'equilibrio nel quale il principio stesso viene ad avere il suo giusto valore ed il suo giusto risalto.

Così poteva darsi che a Parigi il più lusinghiero successo, almeno per una parte del pubblico, toc-

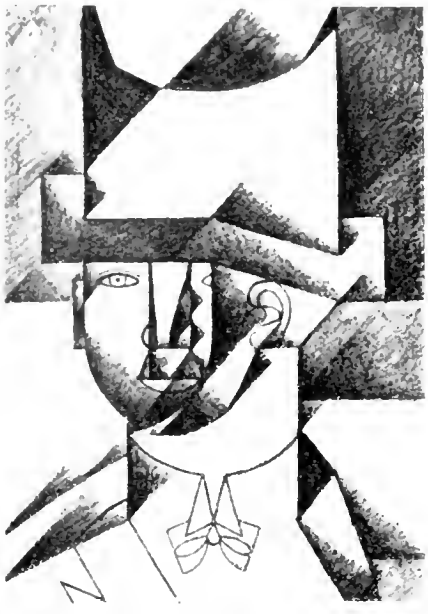


JUAN GRIS - STRUMENTI MUSICALI.

di tutto il mondo vi piovono a fine stagione per l'ultima creazione della moda, è una delle cose senza dubbio più interessanti. Non già delle più sconfortanti per chi non è avvezzo a confondere gli uomini colle idee, o per chi non sente che anche tra l'esagerazione ed il proselitismo ad oltranza di qualche nuovo principio, non tarda poi

casse alle gustose inesperienze pittoriche piene d'un'ingenuità da primitivo del doganiere Rousseau; che fra i *Salons des Indépendants* e quelli *d'Automne*, e fra le vendite e le esposizioni private, una reazione di semplicismo e di sintetismo ad oltranza creasse dei frutti più inusitati, per attirare non so più se la raffinatezza o lo snobismo della

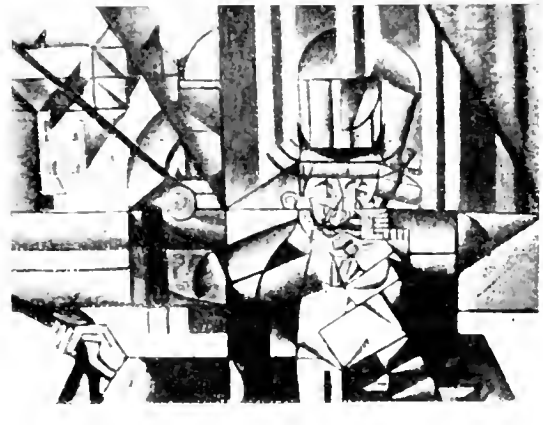
JAN METZINGER: LA CONCEZIONE.



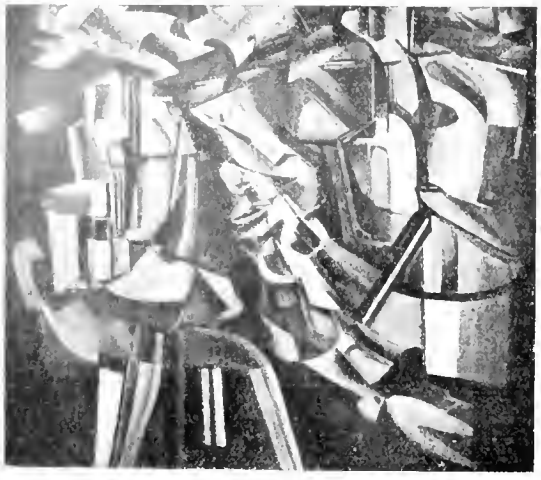
JUAN GRIS: RITRATTO D'UOMO.

gente, colle alterazioni più singolari nel concepire e nel giudicare un'opera d'arte. È il tempo in cui s'accentua la lotta contro Matisse e tutti i *fauves* che lo seguono; in cui la stampa seria e umoristica s'impadronisce del problema; in cui si ricercano le fonti e le ragioni d'una nuova estetica in una franchezza ed immediatezza di sensazione e d'espressione pittorica che avrebbe dovuto spontaneamente riannodarsi alle più schiette e remote dell'arte; ad una miniatura bizantina, come a una vetrata gotica; ad un idolo della Nuova Guinea, come alle decorazioni d'un ipogeo etrusco; alle bambocciate di qualche ragazzo che pasticcia coi colori, come ad una variopinta maschera del Tibet; alle concezioni pittoriche d'un imbianchino che decora una baracca di cocomeri od un cartellone da fiera di villaggio, come ad un paravento giapponese. È il tempo in cui, mentre una parte degli artisti si ostina, anche nella concezione del quadro, a non andar oltre alle più sobrie e sintetiche « nature morte », come per rifarsi da capo, dai più semplici elementi, dall'altra nessun freno si vuole sia im-

FRANCIS PICABIA: TARANTELLA.



JUAN GRIS: L'UOMO AL CAFFÈ. (1912).



MARCEL DUCHAMP: IL RE E LA REGINA ATTRAVERSATI DA NUDI IN VELOCITÀ. (1912).

posto a qualsiasi sforzo che, autorizzato da un'evidente impazienza di conquista del nuovo, si perda nelle audacie più singolari.

Con tutto ciò è lecito ancora parlare di decadenza? Certo per chiunque si fosse presentato in certe mostre di Parigi o di Monaco, come di Bruxelles o di Amsterdam in questi ultimi quattro o cinque anni, colla senile verginità del solito pubblico italiano, era più facile cedere ad un senso di vago malessere, che confinava anche col timore d'essere in qualche modo corbellato, che intendere in qualche altro modo il significato di certe inusitate espressioni pittoriche che capitavano sotto gli occhi. Più facile credere ad un'insincerità collettiva nella quale dovevano riflettersi alcuni stadi morbosi della più torbida vita contemporanea, che distinguere la logica e la sincerità di certe nuove tendenze estetiche, dalle sterili audacie di qualche arrivista. Più facile senza dubbio rifugiarsi, come per liberarsi da un incubo, verso i soliti nostri criteri in fatto di pittura contemporanea, che capire, ad esempio, quale serietà poteva concedersi alla mostra di Van Dongen nel Salone di S. Luca ad Amsterdam, od a certi artisti che negli ultimi Salons d'Automne parigini, con un violento sforzo di ritorno allo stile, tendevano alla soppressione del quadro per una superiore ricerca d'unità decorativa. Da un lato quelli che, risalendo in qualche modo a Gaugin, ottengono l'ordine della composizione concepita in un largo soffio sintetico col semplice giuoco delle tinte e dei valori, come Marquet e Matisse. Dall'altro quelli, come Blanchet e Charlot, che, avendo anzitutto come intento l'espressione più plastica dei piani e dei volumi, non domandano il senso decorativo della loro opera che a certi principi di Cézanne nella costruzione e nella distribuzione delle forme condensate in masse armoniose: sempre tendendo al concetto che composizione non deve essere semplice studio o ricerca oggettiva, ma espressione del profondo ritmo interno di quelle sensazioni che debbono vibrare come una musica nell'animo dell'artista.

Ed a Cézanne per alcuni tratti si rannoda anche quell'ulteriore tendenza pittorica che da circa quattro anni subisce il martirio volontario del nome di « cubismo » affibbiatogli un giorno per scherzo da Matisse. E qui si dovrebbe fare punto fermo: chè cubismo e, con questo, il futurismo per la solita grande maggioranza non appartengono più all'arte, ma — quando non si grida addirittura al sacrilegio ed alla buffoneria — ad un assurdo cerebrale od una specie di metafisica pittorica, che può aver solo qualche valore per quelli che amano interessarsi delle forme in cui può esprimersi la degenerazione del morboso ed irrequieto spirito contemporaneo.

Anche una simile conclusione è facile. Più facile certo che intendere e dare il reale valore per una più profonda cultura estetica odierna alle raffinate e vibranti meditazioni di Guillaume Apollinaire od a quelle di Albert Gleizes e Jan Metzinger, che Ardengo Soffici più solidamente esponeva ed insieme allargava per l'intelligenza del pubblico nostro.

Ma è alla stessa intelligenza che si direbbe si voglia porre un limite. Alla baldanza ed alla fede — sì, anche alla buona fede — di quelli che vogliono predicare qualche nuovo principio, razionale od astratto, questo non c'interessa, per ridare all'arte una nuova e più completa ragione di essere, non si sa che contrapporre una logica ostinatamente fatalistica che chiude ogni feconda via di conciliazione o d'intesa. Il cubismo, è vero, sembra andare oltre ad ogni consueto modo d'intendere l'arte. S'afferma come il supremo sforzo d'una concezione plastica creata dalla pura intelligenza,

FERNAND LÉGER: NUDI IN UN PAESAGGIO. (1911).

su quella solamente oggettiva data dai sensi. È, se si vuole, la derivazione od anche la deformazione di carattere razionale della lirica e potente visione artistica di Cézanne. Egli stesso soleva dire, con un modo più che altro simbolico d'espressione, che nella natura tutte le forme tendono ad un determinato aspetto solido geometrico, e spingeva anzitutto nel volume delle cose e nella profondità delle masse la propria sensibilità pittorica per esprimere un più intimo e plastico aspetto della natura. Da tale principio i cubisti hanno prese le mosse in modo più schematico e razionalmente rigido per dipingere la natura stessa, non come la vedono, ma come la concepiscono; non il contorno o la disposizione esterna dell'oggetto, ma l'oggetto stesso nella sua intera fisionomia. Ammettono che la pittura, come ogni arte, prenda le mosse dalla natura; ma trascurano ogni rapporto puramente fisico che si può stabilire tra essa e l'uomo. L'aspetto visibile delle cose per questo li lascia indifferenti, e preferiscono descriverne più o meno schematicamente l'aspetto totale con uno schietto studio d'analisi, apparentemente più scientifica che pittorica, tendendo, con una rigidità ed una sobrietà di mezzi che confina non di rado coll'ingenuità, ad una profonda espressione del volume e della solidità plastica delle cose, che ha nella sua estrema finalità un intento ben diverso dal puro giuochetto di problema geometrico, con cui si usa confonderlo per togliergli ogni valore di ricerca artistica

ALBERT GLEIZES LA FEMME AUX PHLOX.

ALBERT GLEIZES: L'UOMO AL BALCONE. (1912).

Questo nei suoi principi essenziali, i quali, attraverso al vario temperamento degli artisti, ed alle varie tendenze in cui il cubismo s'è frazionato e svolto, mira, almeno in teoria, a conclusioni di carattere estetico superiore o, per lo meno, diverse da quanto a tutta prima non sembra che nuda ricerca d'analisi e d'espressione integrale di forme. Non è poi certo facile concludere se, più per difetto nostro di comprensione, che per quello intrinseco delle opere di questa audace schiera d'innovatori, accada che la pura teoria appaia più vitale ed interessante delle opere stesse. Come Cézanne diceva di sè, alla fine della sua laboriosa carriera, che egli restava il primitivo della nuova via che aveva additato, così è da credere che energie e verità non inutili per il domani saranno fecondate da artisti di tempra quali non ne mancano certo fra i cubisti.

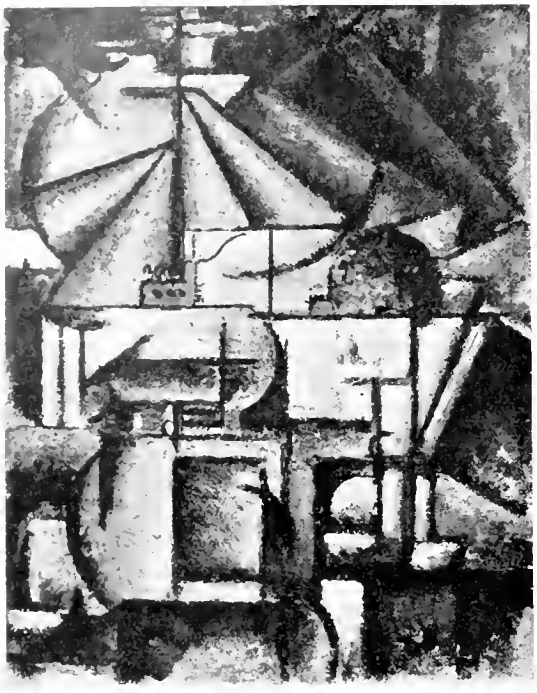
Nè l'inquieto movimento della nostra pittura futurista, che ha concretato la sua ultima e non certo definitiva formula sopra alcune radicali dei cubisti, agitandole ed allargandole verso intenti ancora più radicalmente spinti — rendere cioè il quadro integrazione al più alto grado dinamica di tutti i valori espressivi ed emotivi, attraversando quello che chiamano: *simultaneità, distruzione di tempo e di luogo, compenetrazione di piani, stato d'animo plastico, linee forma, colore forza* — è da ritenersi oramai di minore significato nel movimento pittorico contemporaneo. Nella loro nuova spinta per porsi all'avanguardia anche fra gli innovatori, nella loro presunzione d'aver chiuso, anzi annullato un periodo, ed aperto la strada per la quale l'arte pittorica moderna possa avviarsi ad avere ancora qualche ragione d'essere, sta un agitato spirito di conquista ed un'audacia battagliera che può a seconda dei

Boccioni (futurista): Plasticità.

SEVERINI (FUTURISTA): LA DANZATRICE

CARRÀ (FUTURISTA): LA VELOCITÀ = (COMPOSIZIONE DI CAVALLO

BALLA (FUTURISTA): IL GUINZAGLIO.



ARDENGO SOFFICI (FUTURISTA): SCOMPOSIZIONE DI PIANI DI UN LUME.

temperamenti sgomentare od irritare, od anche lasciar dormire chi non vuol svegliarsi. Non già perdere ogni valore per chi presente, sia pure al di là degli artisti che l'hanno iniziato, e forse anche e al di là delle loro stesse intenzioni, in questo violento movimento di ricerca ad oltranza contro il nostro vecchio quietismo d'idee già fatte e digerite, la rivelazione di qualche nuova energia e di qualche utile verità che sappia muoverci finalmente e farci progredire davvero. La ragione di essere di tale movimento è chissà superiore al modo in cui esso si esplica, od all'accanito formulario tecnico ed estetico, non facilmente ora qui riassumibile o spiegabile, col quale ad ogni tratto la pittura futurista lancia il suo urlo di battaglia.

Lo so: *Vous savez la peinture est un art difficile et délicat* — diceva Ottavio Mirbeau al poeta Marinetti al *vernissage* dell'ultima esposizione futurista di Parigi. Difficile e delicata, è vero, per chi ne tratta e per chi ne giudica. Ma la verità conta anche per chi adesso non sa che gridare alla gazzarra ed al sacrilegio di questi innovatori; o per chi davanti ad una tela mettiamo di Carrà o di Boccioni o di Severini si gratta la zucca con aria sgomenta, non per domandarsi cosa vogliono mai costoro, ma per chiedere dere dove mai s'andrà a finire di questo passo.

Non c'è da temere: non si va nè a finire, e neppure a ricominciare. Si va ad ogni modo avanti. E non è sempre buon camminatore chi non si mette all'avanguardia.

UGO NEBBIA.

RUSSOLO (FUTURISTA): RIASSUNTO PLASTICO DEI MOVIMENTI D'UNA DONNA.

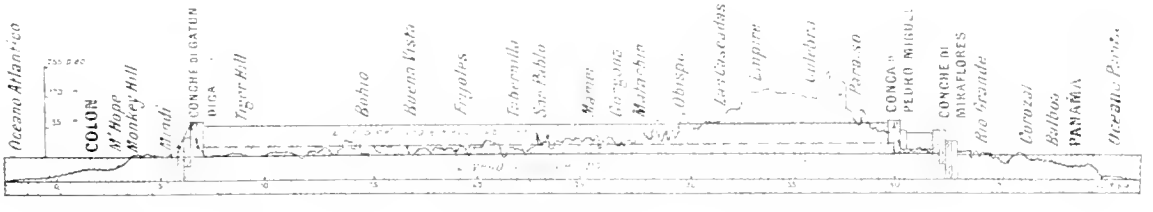
TRACCIATO TOPOGRAFICO DEL CANALE DI PANAMÀ. — [illegible] CARTA GENERALE

I GRANDI LAVORI PUBBLICI: IL CANALE INTEROCEANICO DEL PANAMÀ.

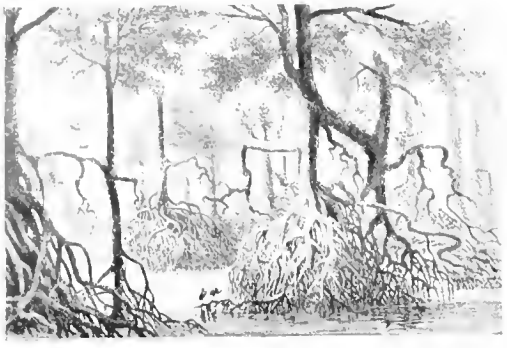
TRA le imprese più colossali cui si sia accinta la stirpe umana lungo i millenni della sua storia, come costruzione di dighe e di laghi artificiali, templi e monumenti grandiosi, colossei ed acquedotti, strade carreggiabili e ferroviarie, porti e canali gareggianti con quelli della natura, bonifiche di immense paludi e trafori di montagne, andranno certamente annoverate tra le maggiori i tagli di istmi, cioè di quelle estensioni più o meno ampie di terra che congiungono due continenti o qualche parte integrale di essi.

L'idea di aprire alle navi una strada attraverso gli istmi non è solo del fecondo e temerario ingegno moderno, ma è anzi tanto antica che risale nientemeno che al Faraone Neco, vissuto sei secoli prima di Cristo, e cui si attribuisce l'onore di aver fatto iniziare l'escavo del Canale di Suez, che i gravi e in questo caso non fallaci presagi della politica fecero interrompere per sempre. Ma, oltre a questo motivo dato in genere dagli storici, devono essersi aggiunte anche le difficoltà straordinarie dell'impresa, alla quale solo l'audacia della Serenissima, la nostra gloriosa, avita Repubblica di S. Marco, doveva ripensare al principio del XVI secolo, quando, occupata Costantinopoli dai Turchi e compromessa la libertà dei commerci con l'Asia, scoperta l'America e spostato il centro degli affari dal bacino orientale all'occidentale del Mediterraneo, il Senato chiese al Sultano il permesso di aprire una « Cava »

* Questo scritto, nell'imminenza dell'apertura alla navigazione del canale di Panamà, opera colossale dell'ingegneria moderna, completa l'altro già da noi pubblicato nel Vol. XXVI, pag. 442: *I lavori e i lavoratori dell'istmo di Panama.*



PROFILO DEL CANALE. IL PUNTEGGIATO SEGNA IL TERRENO, IL TRATTEGGIO L'ACQUA.



MANGLI E PALETUVIERI (LUNGO LE RIVE DELLA TUYRA).

tra l'Egitto e l'Arabia, che congiungesse il *Mare nostrum* col Mar Rosso, agevolando così i transiti e la vita economica. Ma un nembo senza precedenti s'addensava intanto colla Lega di Cambrai contro Venezia e ad altro allora e negli anni seguenti, così pieni di lotte col Turco, essa dovette pensare. La « cava » di Suez rimaneva un bel sogno e le energie umane, per la vicenda perenne della storia, si rivolgevano, se mai, in quel secolo e nei due che seguirono, ad un altro istmo e ad un altro possibile taglio: quello del Panamà.

La prima proposta di un Canale Interoceanico, anche non tenendo conto di quella lanciata da Angelo Saavedra nel 1520, risale al 1533, quando regnava ancora Carlo V, il Re sui cui domini non tramontava mai il sole. Ai 10 ottobre di quell'anno il *licenciado* Gaspar de Espinosa scriveva da Panamà all'Imperatore Carlo V che « gli Indiani del Perù eran gente molto capace nell'aprir canali e nel fare altri lavori dello stesso genere e che facilmente si sarebbe potuto fare un canale perchè erano poche leghe di terra assolutamente piana ». In tali parole v'erano due gravi errori, quello che l'impresa fosse facile e che il terreno da tagliarsi fosse piano, ma ciò non tolse che l'Imperatore ne rimanesse persuaso e con una lettera, datata da Toledo ai 20 febbraio 1534, al signor Governatore ed Ufficiali della Castiglia dell'Oro, scrivesse che « sapendo come il Rio Chagres (un fiume che l'attraversa) sia navigabile con caravelle per quattro o cinque leghe e poi per tre o quattro con barche, e sapendo che, aprendo un canale da questo punto fino al Mare del Sud, si sarebbe potuto navigare da un mare all'altro, congiungendosi il Mare del Sud con questo fiume, ordinava di mandare persone esperte per vedere il modo di mettere in pratica questa idea e chiedeva una relazione sulla situazione geografica dei vari paesi al pari che sulla spesa che sarebbe stata necessaria per compiere l'opera ».

Si fecero così parecchi progetti, ma, sia per le difficoltà enormi dell'impresa che vari ingegneri del tempo dichiaravano impossibile; sia per il preconcetto oscurantista del tempo che faceva ritenere delittuoso « il congiungere i mari che Iddio aveva separato »; sia per altri impegni che aveva allora la Spagna, caddero tutti nell'oblio. In ogni modo Filippo II, succeduto al padre nel 1556, fece continuare gli studi e le ricerche, inviando anzi verso il 1567 un'apposita missione scientifica diretta dall'ing. Giovan Battista Antonelli. Ma la risposta, pare poco favorevole, di questa missione; la catastrofe dell'*Invincible Armada* e la morte, avvenuta nel 1598, del fosco ma grande re di Castiglia, allontanarono la possibilità dell'opera, ritardandola di tre secoli.

Lo scienziato che la ripresentò coi suoi viaggi e coi suoi scritti all'attenzione mondiale fu Alessandro di Humboldt; l'uomo politico che ne divinò per primo l'importanza essenzialmente americana fu Simone Bolivar. Siamo con essi nel primo decennio del 1800 e pochi anni dopo, nel 1823, un Presidente degli Stati Uniti, James Monroë, lanciava il suo famoso messaggio che l'interesse *yankee* doveva elevare di botto all'importanza e all'onore di teoria.

Ora se gli scritti dell'Humboldt hanno provocato la corrente panamista europea; le sentenze del Bo-

ATTRAVERSO LA FORESTA DELL'ISTMO.

Bolivar e del Monroë furono le lontane, ma più vere progenitrici della conquista americana del Panamà, conquista ch'è uno dei più interessanti capitoli della storia delle gare tra il vecchio e il nuovo mondo.

* * *

Ricordare qui tutte le vicende del Canale di Panamà nel secolo XIX sarebbe semplicemente inopportuno. Mi limiterò quindi ad accennare ai fatti principali.

Caduti, un dopo l'altro tutti i progetti fattisi in Europa e in America dai tempi del Bolivar in avanti, si giunge al 1843 in cui la Francia, messa sull'attenti dai suoi interessi delle Piccole Antille, delega un ingegnere lucchese, Felice Napoleone Garella, a recarsi sull'Istmo e a stendere un regolare progetto. Il Garella andò e riferì, ma il suo importante rapporto, pubblicato nel 1845 in Parigi, rimase per vario tempo tra gli atti del Ministero. Solo la scoperta dei primi filoni d'oro in California, avvenuta nel 1849, faceva che si costituisse una Compagnia Nord-Americana col preciso scopo della costruzione d'un canale che potesse portare i pionieri dai porti dell'Atlantico a quelli del Pacifico.

Rilevate, però, le enormi difficoltà dell'impresa, si decise in sua vece la costruzione di una ferrovia Colon-Panamà. Essa era stata progettata fin dal 1843, ma non si potè principiarla che nel 1850, finendone il primo tronco *Colon Gatun* nell'ottobre del 1851, e completandola tutta ai primi del 1855. Il suo tracciato risultò alquanto irregolare in causa delle accidentalità del terreno e di tutti i tratti paludosi delle due cimose costiere, poichè la zona dell'Istmo, pur avendo nel mezzo la linea della Cordigliera, scende con molteplici ramificazioni collinose e spezzate verso i due versanti. Tutta la regione era coperta da una vegetazione intensa e secolare di mangrovie e di liane, di piante epifite e di agavi che costituivano in certi tratti un inestricabile ostacolo all'esploratore e al passeggero. Il clima a tipo tropicale ed umidissimo, era quanto mai favorevole allo sviluppo della malaria e della febbre gialla e il numero delle vittime fu tanto grande che si disse quella ferrovia aver costato la vita d'un operaio per ogni traversina. La sua costruzione rappresentò quindi il primo capitolo dei singolari e mirandi ardimenti cui l'uomo doveva cimentarsi in quella regione. La ferrovia Colon-Pa-

LA CITTÀ DI PANAMÀ.

LA CITTÀ DI COLON

namà fu principiata nel 1850. Ebbene, quattro anni dopo uno dei più grandi ingegneri del tempo, Ferdinando di Lesseps, messosi a capo di un'apposita Società, otteneva dal Governo Egiziano la concessione per il taglio dell'Istmo di Suez!

Era un istmo anche quello, e, causa le sabbie e i tratti paludosi, di difficile canalizzazione. Ma il genio e l'energia umana vinsero ogni ostacolo e, dopo dieci anni di grandioso lavoro, il Mare Mediterraneo comunicava direttamente con l'Oceano Indiano. La secolare via delle Indie era abbreviata di migliaia di miglia e le navi, non più costrette al lunghissimo giro, potevano in breve tempo scambiare i prodotti dell'Europa con quelli dell'Oriente.

L'inaugurazione del canale avveniva ai 17 novembre del 1869 e pochi anni dopo, incoraggiati dall'esito mirabile di questa impresa francese, i signori Luciano Bonaparte Wyse e Armando Réclus intrapresero, anche a nome di una società appositamente fondatasi nel 1876, una nuova esplorazione dell'America Centrale, col preciso e deliberato scopo di estendere un definitivo progetto di taglio che potesse senz'altro realizzarsi.

La direzione dei lavori venne affidata al Wyse che fin dal 1867 aveva visitato l'Istmo e studiato con entusiasmo il problema del Canale. Suoi compagni della spedizione furono una ventina di giovani, tra cui due italiani: Oliviero Bixio, nipote dell'eroico Nino, e l'ing. Guido Musso, che dovevano morire poco dopo martiri dell'idea, sul campo delle loro fatiche[1]. Geodeta e storico di questo viaggio fu il luogotenente Réclus che, dopo cimenti d'ogni genere, riuscì ad ottenere nel marzo 1878 dal Governo della Columbia la concessione per lui e il Wyse del progettato lavoro.

(1) Cfr. in proposito il mio scritto: *Ciò che ha fatto e deve fare l'Italia pel Canale di Panamà*, ne «L'esplorazione commerciale» di Milano, fasc. dell'ottobre u. s. Altri particolari sul tema darò in un volume di prossima pubblicazione.

COLON — ENTRATA NELLA ZONA DEL CANALE. (Fot. Villa).

COLON — UNA VIA DELLA CITTÀ (Fot. Villa).

Nessuna decisione venne però presa finchè il Comitato Francese non convocò in Parigi uno speciale Congresso Internazionale di studi. Questo Congresso, radunatosi nel maggio 1879, esaminò i vari progetti fino allora ventilati e dopo vive discussioni diede senz'altro la preferenza ad un Canale a livello, secondo il progetto Réclus-Wyse.

Anche qui il dire della Compagnia Universale del Canale Interoceanico che allora si formò, degli entusiasmi e delle illusioni con cui si pose al lavoro porterebbe troppo lontano e mi basti ricordare come, e per gli enormi ostacoli incontrati nella natura del terreno e per la mala amministrazione dei fondi raccolti, quella sventurata Compagnia nel febbraio del 1889 venisse travolta in un fallimento senza precedenti che fece morir di crepacuore il venerando e grande De Lesseps ed arrestare di botto la titanica impresa. Il suo progetto era però

COLON — LA VILLA DI F. DE LESSEPS E IL MONUMENTO A C. COLOMBO.

ALCUNI PADIGLIONI DELL'OSPEDALE PEI LAVORATORI.

vitale e dopo cinque anni di sosta — sulle sue rovine — si formava una *Nouvelle Compagnie du Panama* che, senza chiasso e con grande tenacia, riorganizzò le file dell'impresa e compì in breve tempo l'escavo di una grande quantità di terra, affrontò con nuovi e più arditi criteri il problema gravissimo del Rio Chagres e delle colline rocciose della Cordigliera.

Il terreno dell'Istmo è per eccellenza un terreno accidentato, a roccie dure, ma scomposte alla superficie e qua e là ricoperte da spessi strati d'argilla. Se nella zona scelta pel taglio, come quella meno alta e più favorevole ad una strada, non vi sono che tre colline un po' importanti, quelle di Obispo, Emperador e Culebra, al nord-est di esse vi sono delle elevazioni assai notevoli, ricoperte di boschi e ricche di valli e d'insenature in cui l'idrografia è quanto mai irregolare. La conseguenza per la zona dell'Istmo è molto grave, chè l'unico fiume importante che l'attraversa, il Rio Chagres suddetto, ha un modulo stranissimo per cui, dalla misura normale di 4 mt. di profondità, può passare in poche ore ad assumerne 6, 8, e perfino 12. Tutte le valli dell'Istmo vi contribuiscono e lo stesso De Lesseps non vide la possibilità di sistemarlo se non costruendo un canale di sfogo parallelo a quello di navigazione. Ma, dato il clima dei luoghi e i lunghi periodi di piova cui essi vanno soggetti, il fiume rappresentava sempre un grande ostacolo, sia per il passaggio che ogni tanto impediva, sia per i danni recati dalle sue piene ai lavori.

Secondo gravissimo inciampo al procedere dell'impresa furono, fin dall'inizio della prima Compagnia Francese, le colline rocciose della Culebra e di Obispo. Non sono esse molto alte, misurando solo dagli 80 ai 100 mt., ma sono di roccia durissima, lunghe nientemeno che 14 chm. e poste qua e là sopra assise geologicamente giovani, non ancora bene assettate e quindi esposte nel corso dei lavori a ripetuti e impressionanti smottamenti. Ma il tempo intanto passava e l'urgenza del canale era sempre più viva. L'idea d'un passaggio a livello, essenzialmente pratica e latina, idea cui il tempo tributerà certo giustizia, perchè è facile prevedere che vi si dovrà tardi o presto tornare, cozzava tuttavia contro formidabili ostacoli. Per tenaci che fossero i propositi della seconda Compagnia Francese, anch'essa un certo giorno si trovò ad aver previsto in modo insufficiente la spesa e *bon gré, mal gré* fu costretta a restringere il piano dei lavori.

Le cose erano in questo stato d'incertezza, quando, pel noto pretesto del *Maine*, ma, in realtà, per far fare un nuovo passo al programma imperialistico, gli Stati Uniti dichiararono la guerra alla Spagna. Si sa com'essa andò a finire e si sa anche come dalla conquista di Cuba e delle Filippine gli Americani traessero un nuovo argomento per constatare la necessità di un Canale Interoceanico che risparmiasse loro una flotta e permettesse alle loro navi di passare in poco tempo dalle coste orientali a quelle occidentali, mettendo in ben diverso valore tutto il golfo del Messico, la California estrema, e

TIPI DI CASE NELLA « CANAL ZONE »

OLIVIERO BIXIO.
(Dai *Viaggi* di Armando Réclus)

GUIDO MUSSO.
(Dai *Viaggi* di Armando Réclus).

FERDINANDO DI LESSEPS.

IL COLONNELLO G. W. GOETHALS,
DIRETTORE GENERALE DEI LAVORI.

W. C. GORGAS,
DIRETTORE GENERALE DEI SERVIZI SANITARI

le loro aspirazioni di egemonia sul Pacifico. Ma, c'era un grande ma. L'Istmo era proprietà della Columbia e i diritti di concessione in mano della Compagnia Francese. Come fare? A che avrebbe giovato loro il Canale se si fosse compiuto in tali condizioni? — Ed ecco entrare in scena la politica, che, memore della famosa formula: *l'America agli Americani*, inizia una formidabile partita da cui doveva uscire con completa vittoria. Nel 1899, appena fattasi la pace con gli Spagnuoli, il Presidente d'allora, Mac Kinley, nomina una Commissione incaricata di studiare il problema del Canale. Il capo di essa, contrammiraglio Walker, fa riprendere subito il vecchio progetto Menocal per un canale attraverso il Nicaragua, ne fa preparare tutti i piani e nello stesso tempo inizia trattative colla Compagnia Francese per l'acquisto di tutti i suoi diritti ed impianti. La Compagnia domanda 400 milioni e l'abile Walker non ne offre che 200. Passano intanto i mesi e il Senato viene invitato a pronunciarsi sul progetto del Nicaragua. L'ammiraglio sta zitto, ma non lo imita la Compagnia Francese che, temendo di perdere tutto, si affretta a cedere ogni cosa per la cifra dapprima rifiutata. L'affare era ottimo e fu subito concluso e non restava in campo che la Columbia.

La diplomazia fece le cose tanto per bene che nel gennaio 1903 si concludevano i preliminari per una concessione a tempo illimitato della zona del Canale, e, non avendoli la Camera columbiana approvati, che è che non è, la popolazione del-

INDIANI DELL'ISTMO.

l'Istmo verso la fine di quell'anno insorge, si proclama riunita in Repubblica e si pone — manco a dirlo — sotto la protezione degli Stati Uniti.

Che il Governo di questi c'entrasse e come non lo si dice, ma è certo che fu il primo a riconoscere la neonata Repubblica e a stringere con essa un trattato per cui il Panamà cedeva agli Stati Uniti il perpetuo uso di una zona larga 5 miglia a destra e a sinistra del costruendo canale, con la completa giurisdizione civile, sanitaria e militare di tutte le terre in essa comprese; ricevendo in cambio 50 milioni, più l'obbligo di un certo canone annuo.

Assicuratisi così il completo monopolio dell'Istmo, gli Americani si accinsero con la loro solita energia a compiere l'impresa sognata da secoli. E nel 1904, mentre stavano ancora discutendo sul progetto definitivo, iniziarono l'organizzazione degli uffici e il riordino dei cantieri. Teodoro Roosevelt, successo a Mac Kinley nella Presidenza dell'Unione, si occupò personalmente di ogni cosa e diede all'impresa un enorme impulso. Fu nominata una nuova Commissione di ingegneri perchè dovesse decidere in definitivo sul tipo del Canale.

La Commissione, presieduta dall'ing. Wallace, si recò subito sul posto, facendo in breve tempo tutti gli studi necessari. Fornita di ampi poteri, riorganizzò radicalmente i lavori, decidendo anzitutto di

LA TRINCEA DELLA CULEBRA.

affidare ad un valente medico, già illustratosi nella campagna sanitaria delle Filippine, il colonnello Crawford Gorgas, il compito grave, invero, e importantissimo del risanamento della regione. I Francesi avevano fatto sorgere dei buoni ospedali e stipendiato un forte numero di medici, ma la mortalità negli operai impiegati era stata sempre assai alta, poco o nulla essendosi fatto contro le cause specifiche della malaria, della febbre gialla e della

I LAVORI NELLA TRINCEA DELLA CULEBRA NEL GIUGNO 1911.

dissenteria tropicale. Gli Americani affrontarono il problema in un modo che ha del grandioso; ma che era del resto l'unico atto a debellare le funeste malattie. Si diedero a risanare i terreni, le città e le case, dividendo tutta la zona dei lavori in tante sezioni e affidando ciascuna a una squadra di militi della sanità. Nel volgere di pochi mesi i terreni più acquitrinosi vennero bonificati; tutte le pozze e i canali morti ricoperti d'uno strato di nafta atta ad uccidere le larve delle stegomie e delle anofele portatrici di morte; le case più insalubri bruciate, quelle discrete fumigate allo zolfo dal basso all'alto; negli accampamenti e nella città vennero costrutti dei canali di drenaggio e ampie fognature; dappertutto insegnato l'uso delle reti e maschere protettive e distribuiti senza risparmio adatti medicinali preventivi. Per dare un'idea della grandiosità dell'impresa basterà dire che solo nel 1905 furono consumati circa 9 milioni di litri di petrolio e che si trasformarono in tal modo le condizioni sanitarie da ridurre la mortalità e le stesse malattie del 60 per 100. Mentre i medici facevano tutto questo, altre autorità organizzavano i servizi degli alberghi e delle case per gli operai e per gli impiegati; fondavano scuole, asili, siti di onesto ritrovo; si occupavano dei prezzi e della qualità delle derrate, facendo sorgere degli spacci per acquisti e per vendite.

La Commissione, finiti i suoi studi, stava per decidere per un Canale a livello, largo al fondo 50 metri e con un minimo di 11 d'acqua, quando l'i-

natteso ritiro dell'ing. Wallace faceva sospendere ogni cosa. Il sig. Roosevelt convocò allora una seconda Commissione di 13 eminenti ingegneri, scelti in Europa e in America, che, dopo vivaci discussioni, votò egualmente con 8 contro 5 per un Canale a livello. Ma il tempo previsto pel compimento dei lavori fece sì che il Senato americano, cui spettava la suprema decisione, scegliesse in una memorabile seduta del giugno 1906 il progetto della minoranza per un Canale a chiuse, con 36 sì e 31 no.

Sarebbe qui fuor di luogo ricordare le critiche mosse dai competenti a tale decisione, che, se poteva affrettare fuori d'ogni dubbio l'opera del taglio, non era certo tale da assicurargli quella indipendenza di sorti cui esso aveva ed ha assoluto diritto.

UNO SCARICATORE LIDGERWOOD.

* * *

Dopo una breve prova con ingegneri privati, il Governo degli Stati Uniti, convinto che la grandiosità dell'opera esigeva soprattutto ordine e disciplina, decise di affidarne la direzione al Genio Militare e nominò quindi Direttore generale il colonnello William Goethals, dandogli a colleghi sette membri pure scelti dall'esercito.

Il Goethals organizzò i lavori in modo mirabile, portando in tutto i criteri più larghi e insieme la previdenza più illuminata. La brevità del cammino tra i due Oceani aveva illuso sempre quanti si occuparono della loro unione, ma il vero invece si è, che il terreno era singolarmente accidentato dal lato della plastica e quanto mai difficile da quello geologico. L'idrografia strana e irregolare aggravava ogni ostacolo e ardua quindi rimaneva l'impresa anche se due Compagnie francesi molto vi avevano fatto. Più ardua poi che mai, sebbene più breve, divenne dal momento in cui fu scelto il progetto d'un canale a chiuse, anzichè quello di un canale a livello. Gli ingegneri presieduti dal Goethals, si trovarono quindi di fronte a problemi d'una gravità eccezionale, e non tanto, si badi, per la loro novità, quanto piuttosto per le proporzioni nelle quali si presentavano. Lo scavare un canale e il costrurre delle conche che permettano a delle imbarcazioni di superare dei forti dislivelli, salendo o discendendo da una parte o dall'altra, è quesito tecnico risolto da secoli, ma ciò che finora l'uomo non aveva osato si è lo scavare un canale più largo e più profondo di tutti quelli fin qui fatti e il costruirvi dentro delle conche o chiuse così gigantesche che le navi moderne da guerra e da commercio possano, come per gioco, non solo esservi contenute, ma scambiarsi il posto, salendo e discendendo da un Oceano all'altro.

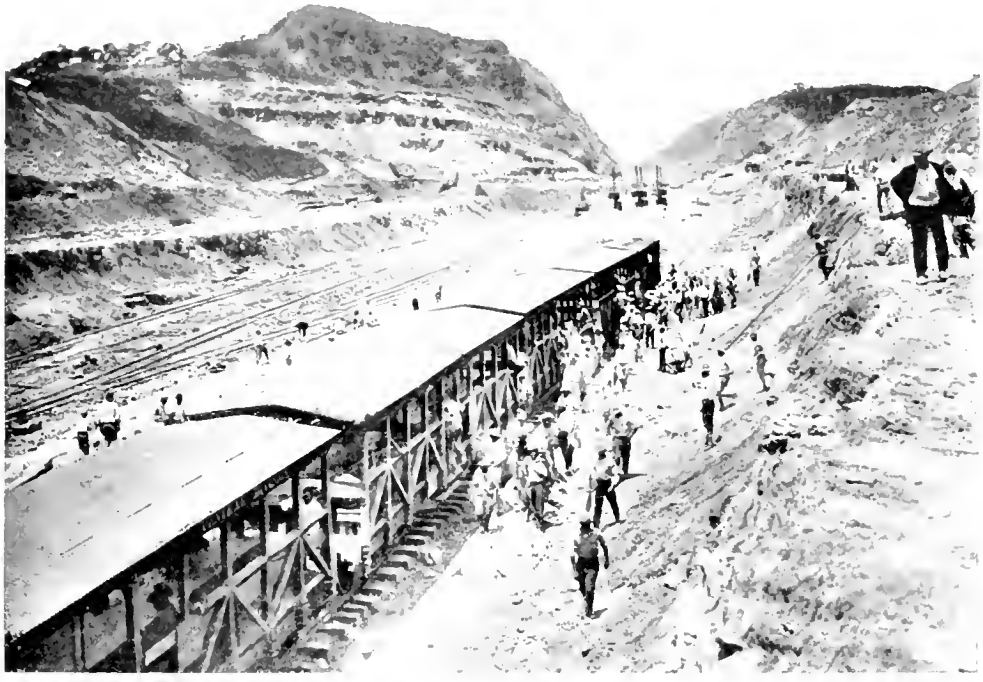
E' quindi evidente che i problemi tecnici erano gravissimi e che se l'ostacolo del capriccioso Rio Chagres, soggetto a frequenti e disastrose piene, poteva col progetto De Lesseps essere risolto con un canale parallelo di sfogo e una grande chiusa di sbarramento, ben diverso doveva essere il modo di risolverlo, costruendo un canale a chiuse. E fu in fatto radicalmente diverso. Così diverso che quelle acque che costituivano un tempo il principale pericolo del canale, saranno oggi in tutta la zona delle chiuse il suo primo e vitale alimento.

E valga il vero. Gli ingegneri americani decisero di costruire il Canale su queste basi di fatto. Volendo ch'esso fosse al più presto compiuto, e, non potendo altrimenti deviare il Chagres, decisero di immetterne le acque, in tutta la zona centrale ch'è compresa tra i rialti rocciosi della Cordigliera, formando un ampio lago artificiale di 424 kmq. di superficie, profondo non meno di 13 metri, e lungo 38 km. e mezzo, cui si accederà per mezzo di altri

43 km. circa di canale, scavati parte in mare e parte in terra e forniti di ben 12 gigantesche chiuse.

La lunghezza totale del Canale sarà di 81 km., di cui 68 in terra e il resto lungo i bassi fondi costieri; la sua larghezza minima al fondo di 90 metri, variante fino a una massima di 300. La misura delle chiuse è calcolata in una larghezza usabile di 33 metri e in una lunghezza di 300, tenuto presente ch'esse vengono costruite in coppie parallele, onde permettere il contemporaneo scambio di navi in ascesa e discesa. Per regolare le maree nei canali d'accesso si sono costruite delle dighe speciali e regolata in proporzione la profondità dei canali stessi.

La parte più ardita dell'opera non è più oggi il taglio del Colle della Culebra e delle altre trincee rocciose attraversanti il Canale, taglio che resta pur sempre un gigantesco lavoro, ma bensì la costruzione delle grandi chiuse e soprattutto della diga di Gatun che, insieme ad un'altra minore, serve a trattenere le acque del Rio Chagres, del Trinidad e di altri fiumi, formando così il grande lago artificiale. Questa enorme diga è lunga 2400 metri, larga alla base 800, 120 al pelo d'acqua e 30 alla sommità che supera di 9 metri il livello ordinario. La sua parte esterna è costrutta in giganteschi muraglioni a scarpata; quella interna da un interro di sabbia e fango ottenuto dalla evaporazione di acqua melmosa di bonifica, in cui si rovesciano, fino ad ottenere un conglomerato monolitico, i massi e i tritumi rocciosi provenienti dall'escavo. Tutta questa muraglia ciclopica posa su un terreno che accurate indagini affermano impermeabile e saldissimo. Dato il regime del Chagres, era però necessario dotare il lago di un canale di scarico ed è quello che si è fatto costruendo alla metà una gigantesca apertura con 14 porte a saracinesca che condurrà le acque sovrabbondanti in un adatto canale di sfogo. Il tracciato del gran taglio va da



UN TRENO OPERAIO NELLA TRINCEA DELLA CULEBRA.

Colon sull'Atlantico a La Boca, presso Panamà, sul Pacifico. Per i primi 12 km. è a livello dell'Oceano e giunto a Gatun trova tre chiuse che eleveranno le navi di ben 25 metri fino a livello del lago. In questo si potrà navigare a tutta forza e superati i 38 km. della sua lunghezza si entra nel Canale detto della Culebra, dalla trincea dello stesso nome, già famosa per i molteplici ostacoli che ha offerto ed offre al compimento del lavoro. Detta trincea non è altro che un tratto della Cordigliera spessa

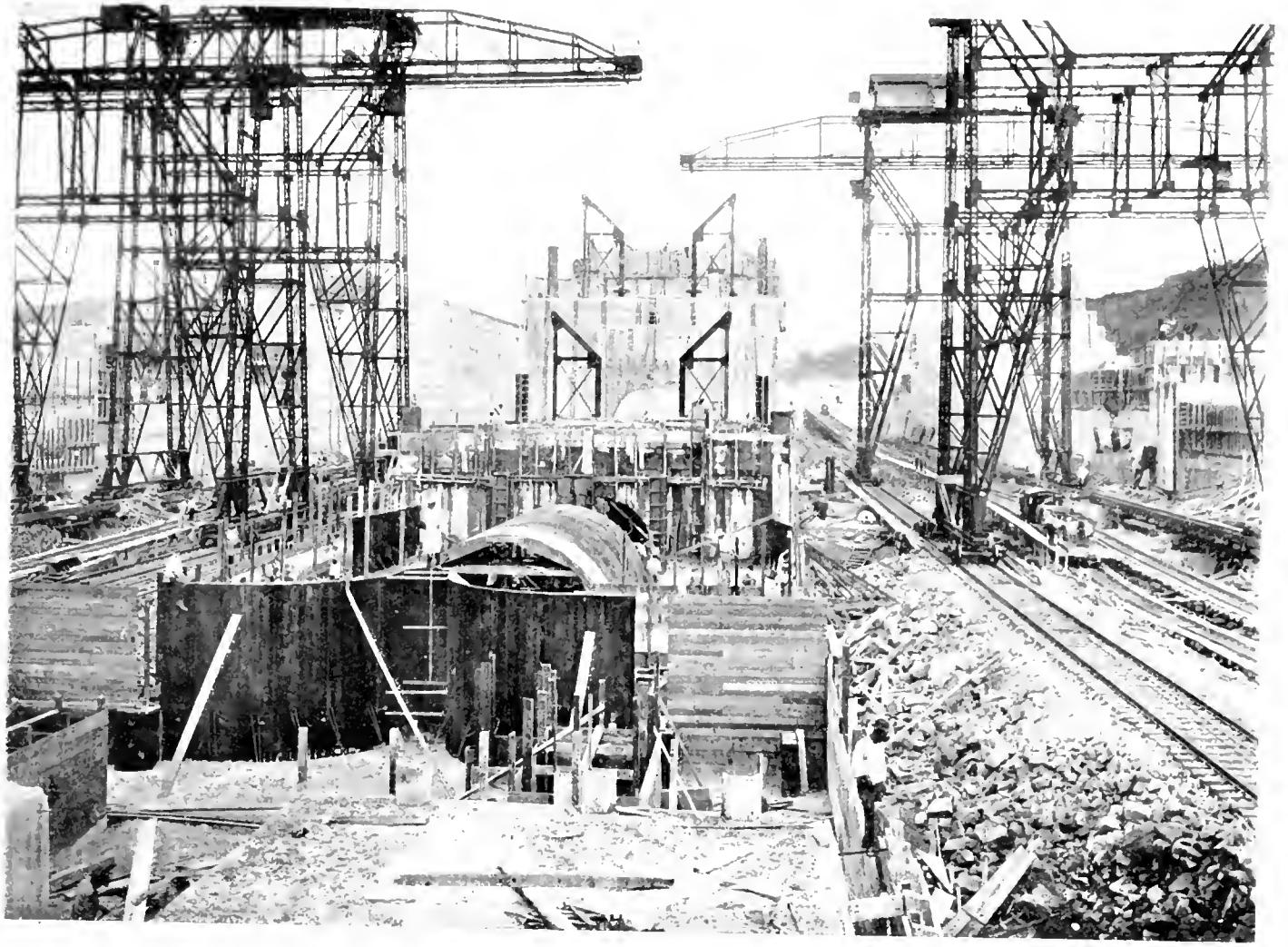
VEDUTA ATTRAVERSO LA CAMERA OCCIDENTALE DELLA CHIUSA INFERIORE PRESSO GATUN.

14 chilometri, alta in origine 160 mt., ridotta dal lavoro francese a 50 e dagli Americani pressochè ultimata. Attraversato questo canale, che è largo 90 mt., si giunge a Pedro Miguel dove si trova una chiusa che farà scendere le navi da mt. 25.5 a 16.50 sul livello del mare in un secondo piccolo lago, detto di Miraflores. Da questo, dopo 2.400 mt. di cammino, si giunge alle due chiuse di Miraflores che faranno scendere le navi dai 16.50 allo zero marino dell'ultimo tronco di canale lungo km. 13.7 col quale si arriva senz'altro a La Boca, il nuovo porto sul Pacifico, fornito, meglio che non si potesse a Panamà di banchine e di docks, di bacini di carenaggio e di ampi sufficienti fondali.

Così riassunto, il lavoro sembra dei più facili, ma quando si pensi che la quantità del terreno scavato dai soli Francesi fu di metri cubi 54.702.900; che di essa, pel nuovo progetto, non se ne poterono utilizzare che una terza parte e che nella sola trincea della Culebra i Francesi fecero uno scavo utile di 12 milioni di m. cubi e gli Americani di circa 40 milioni; che la grande diga dovrà trattenere le acque d'un lago di 424 kmq. di superficie e che le dodici chiuse sono costruite in proporzioni tali da permettere il passaggio in scambio a dei transatlantici carichi di merci o di passeggeri, la meraviglia diventa stupore e ci si chiede se l'impresa sia un sogno o una realtà. Ma per dare una più esatta idea del ciclopico lavoro, aggiungerò alcuni particolari sulla costruzione delle chinse.

Come si è detto, una nave per passare dall'Atlantico al Pacifico, o viceversa, deve entrare in 6 chiuse, di cui tre in un versante, e tre nell'altro. Le loro dimensioni sono le medesime; misurando tutte 300 mt. di lunghezza e 33 di larghezza. I muri che le sostengono hanno 15 mt. di spessore alla base e 2.50 alla sommità, essendo l'esterno di esse seghettato in gradinata. Le chiuse sono a coppia parallela e il muro che le divide misura 18 mt. di larghezza dall'alto al basso, con un'altezza di 24 mt. Il fondo delle due camere ha una serie di fori circolari comunicanti alternamente con tre grandi condotte scorrenti nel fondo delle tre muraglie, e che serviranno, mediante appositi macchinari, alla riempitura e alla vuotatura delle chiuse stesse. Nel muraglione centrale vi sono poi tre altre gallerie, di cui una pel passaggio del personale e le altre due pei fili elettrici, i macchinari e un canale di scolo. La chiusura delle conche verrà eseguita elettricamente con porte a battenti, disposte in numero di tre perogni chiusa e regolate ciascuna sulla lunghezza massima e su quelle di mt. 180 e 120, e ciò per non sprecare inutilmente acqua per le navi di minor lunghezza. Per la stessa ragione le chiuse comunicano poi tra di loro per poter passarsi l'acqua che, avendo in una fatto discendere una nave, possa farne salire un'altra ascendente in quella vicina.

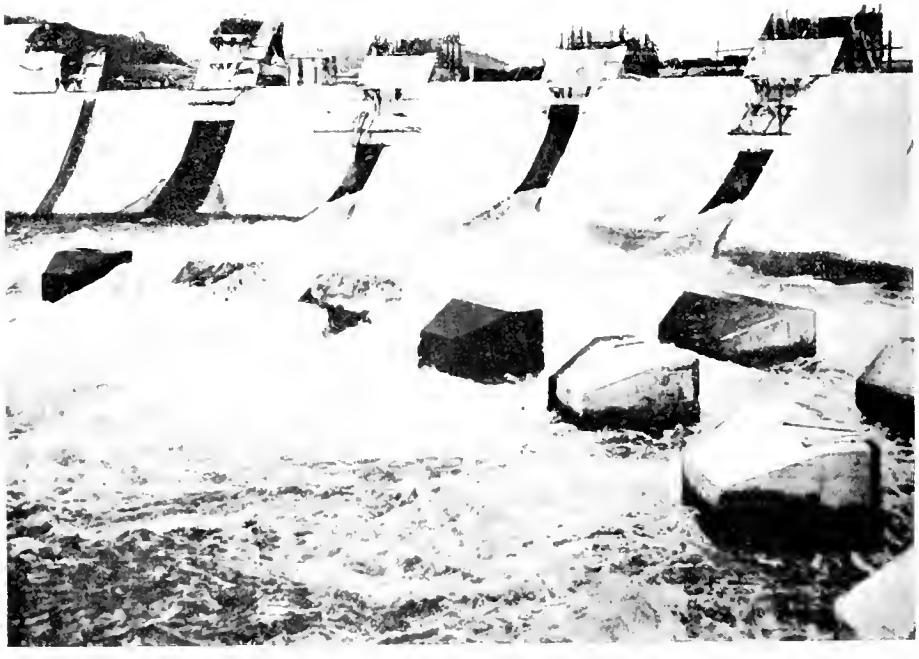
Siccome queste gigantesche chiuse vennero costruite tutte in calcestruzzo, si calcolò che occorrano per finirle 5 milioni di barili di cemento e



II. ARMATURE MOBILI PER LA COSTRUZIONE DI UNA CHIUSA

un volume quasi uguale di massi rocciosi e di sabbia. I massi vennero tolti dall'escavo in roccia della Cordigliera e la sabbia la si ottenne in posto con adatte macchine frangipietra. Tutto il lavoro del trasporto del materiale, tanto per le 12 chiuse, quanto per la diga di Gatun, venne fatto da carrelli mossi elettricamente e scorrenti su fili aerei. Apposite macchine impastatrici preparano nei cantieri il calcestruzzo che viene poi rovesciato nei giganteschi stampi sostenuti da migliaia di fili e lamine di ferro.

Il lavoro d'escavo venne eseguito anch'esso con più macchine ch'era possibile, cioè con draghe giganti nei canali d'accesso, già ripieni d'acqua; draghe che erano qua e là precedute dai frangi-roccia ad albero verticale per spezzare e dirompere il fondo che veniva poi raschiato dalle solite secchie a nastro girante. Nei tratti ancora scoperti e in cui solo alla fine sarà immessa l'acqua l'escavo venne compiuto con perforatrici ed escavatrici Bucyrus. Il costo della gigantesca impresa oltrepassa ormai, tra quanto vi hanno profuso le due Compagnie Francesi e gli Americani dal 1904 in avanti, il miliardo e mezzo e raggiungerà certo alla fine la strabiliante somma di due miliardi e mezzo di lire. Ma che importa agli Stati Uniti l'enorme spesa, se l'esistenza o meno del Canale è ormai legata al loro decoro politico e alle aspirazioni più fervide di tutti i loro cittadini? Che importa ad essi profondere questa o una somma anche maggiore, pur di avvicinarsi di venti, trenta, quaranta giorni di mare tutte le terre bagnate dal Pacifico? — Una società privata deve rifondere i suoi azionisti alla fine del lavoro; uno stato ricco e potente è azionista di sè stesso e raccoglie i risultati dal tempo e dalle fonti più diverse. Ecco perchè l'impresa



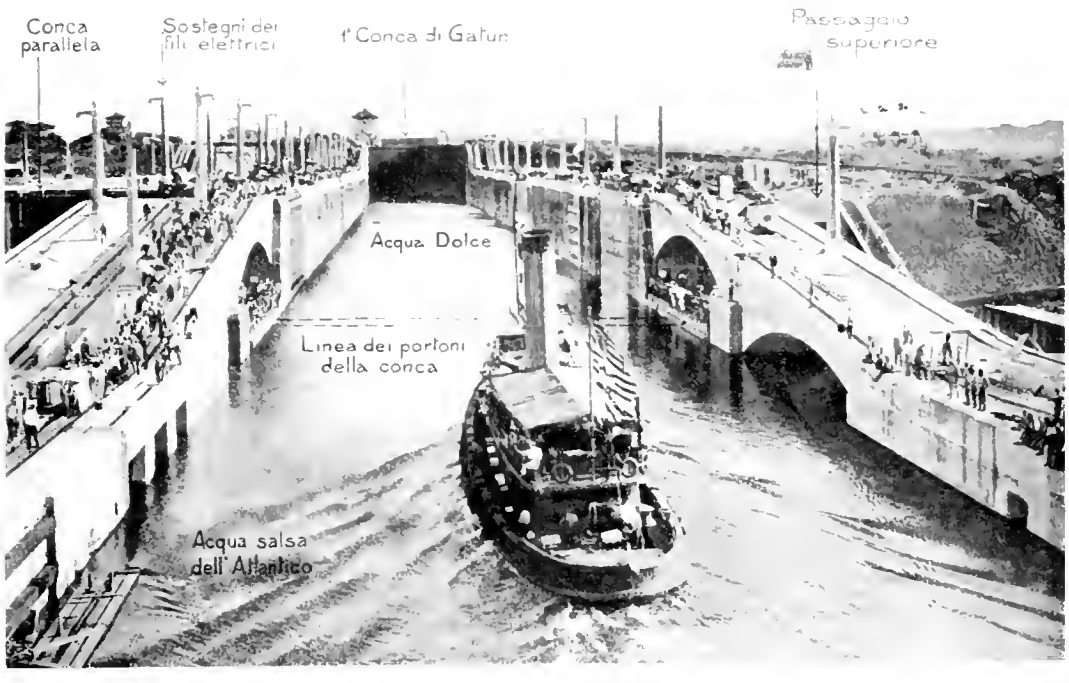
VEDUTA DELLA DIGA DEL CANALE DI PANAMÀ.
PER LE PORTE DELLE CHIAVICHE APERTE SI VEDE CON QUALE FORZA SGORGANO LE ACQUE.

del Panamà, che dal lato commerciale sarebbe riuscita catastrofica a qualunque Compagnia che l'avesse condotta a termine, sarà invece enormemente redditizia agli Stati Uniti, destinati tra breve al completo dominio del Mediterraneo americano.

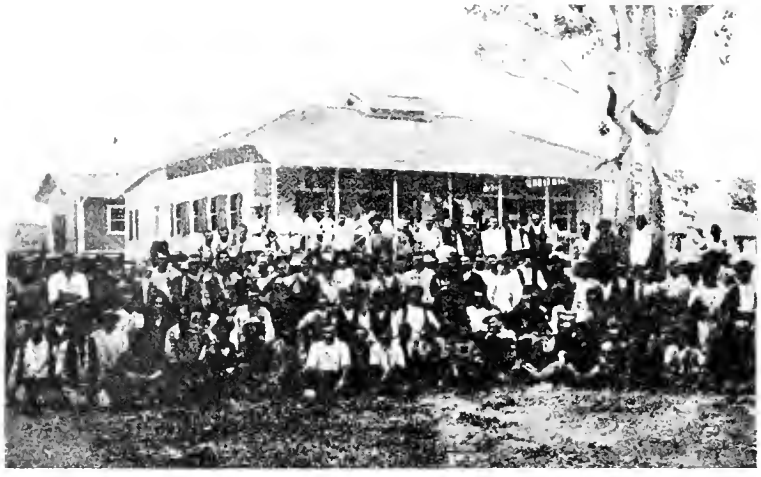
* * *

Gli operai, che al tempo delle due Compagnie Francesi non superavano il numero di 15 mila, raggiunsero in questi ultimi anni la cifra di 30, 35, 40 mila. Di essi 4000 erano impiegati, 36 mila operai, e per evitare conflitti o diatribe furono divisi tanto negli alloggi che nei lavori per razze: bianchi e neri. Quelli con famiglia hanno dei *cottages* pieni di comodità con giardinetti e veranda; gli scapoli vivono in alloggi tipo caserma, sorvegliati con grande disciplina. Per l'assistenza morale e sanitaria di tutto questo esercito di operai e di impiegati fu fatto molto e sorsero chiese, clubs, ospedali, siti di onesto ritrovo organizzati mirabilmente. Il numero dei bianchi è circa di 10.000 e in essi circa seicento sono italiani, specialmente sardi. Il lavoro del canale ne assorbe 35 mila, 4000 attendono alla costruzione della nuova ferrovia Colon-Panamà che pel nuovo progetto fu dovuta spostare quasi tutta, portandola fuori delle terre che saranno invase dal lago.

Tutto questo esercito d'operai e questa immensità di lavori furono divisi in tre grandi gruppi o sezioni, dette dell'Atlantico, Centrale e Pacifica. Ognuna dipende da un Ingegnere Capo che obbedisce a sua volta al Direttore Generale colonnello Goethals. Da questo, che risiede a vicenda dove più occorre la sua presenza, dipendono pure tutte le Direzioni dei singoli Uffici di meteorologia, sismologia, igiene, commissariato, riparazioni al macchinario, ecc. ecc. Ognuna d'esse presenta alla fine dell'anno finanziario, che è in giugno, un dettagliato rapporto di quanto fu fatto e il Goethals tutti li riunisce e pubblica in un rapporto complessivo ch'è una meraviglia di ordine e di chiarezza.



INCONTRO DELL'ACQUA DOLCE CON L'ACQUA SALATA.
IL RIMORCHIATORE AMERICANO «GATUN» INCONTRA L'ACQUA DOLCE CHE VIENE DALLA CONCA DI GATUN.



UN GRUPPO D'OPERAI ITALIANI.

I lavori, principiati dai Francesi nel 1881, abbandonati nel 1889, ripresi nel 1894 e, dopo una nuova sosta di circa cinque anni, definitivamente assunti dagli Americani al 4 maggio 1904, sono ora tanto avanzati che s'attende di giorno in giorno la notizia del loro compimento. La prima nave che dovrà passare attraverso il Canale, dopo la già storica corazzata *Oregon* della marina da guerra americana, è il glorioso *Fram* del Nansen e dell'Amundsen, ch'è già partito a tale scopo per il golfo del Messico. Giusto battesimo di un'opera eroica con due navi che ben conoscono i cimenti eroici; novissimo trionfo dell'uomo che, dopo tanti ciclopici lavori, con un solo cenno lascerà che le acque del Chagres e degli altri diabolici fiumi della Cordigliera, ora opportunamente deviate e tenute

L'ENTRATA DEL CANALE NEL PACIFICO.

a bada con continua vigilanza, si versino nell'ampio bacino per loro disposto ed allagando tutta la zona da secoli percorsa dalle fiere, ricoperta di boschi verdi e sonori, vadano a formare il Lago di Gatun, in cui i transatlantici potranno procedere a piena marcia come nell'Oceano. Prima di quel giorno tutti i cantieri e i villaggi della regione saranno trasportati al sicuro e solo Lion Hill, Frisoles, Tavernilla e Matachin, che sorgono su colline abbastanza elevate, resteranno in posto, trasformandosi in isole.

Le navi, salendo su per le conche che il genio italiano inventò ed applicò fin dal XV secolo, ma che solo l'audacia *yankee* poteva osare oggi di costruire in proporzioni sì enormi, potranno passare dall'Atlantico al Pacifico e viceversa, risparmiandosi il lungo giro di tutto un continente. La via da New York a S. Francisco diventerà una piacevole gita e gli Stati Uniti che hanno formidabilmente fortificato le entrate della nuova strada, avranno un nuovo mezzo, e certo il maggiore, pel dominio dei loro mari e per la loro indiscussa egemonia su tutta l'America Centrale.

Che ciò sia bene o no si discute da tempo, ma, tutto esaminato, dal momento che il Canale non fu potuto eseguire a livello, come certo era preferibile, e dalla Francia, ch'era una potenza europea che l'avrebbe fatto via internazionale aperta a tutti, senza l'ostacolo di nessun monopolio, fu anche un bene che se ne sia assunto il compimento l'unico popolo d'America ch'era in caso di farlo, e che — pur col mezzo delle chiuse — la ciclopica impresa sia per essere tra breve terminata.

Ne guadagneranno in ispecial modo gli Stati Uniti, sì, ma ne guadagneranno insieme tutti gli uomini che le opere del genio affratellano, che le minori distanze avvicinano non solo coi corpi ma con le anime e che questa nuova strada mondiale farà procedere d'un bel tratto verso l'avvenire.

Treviso.

ADRIANO AUGUSTO MICHIELI.

Le fotoincisioni che accompagnano questo articolo furono riprodotte in massima parte da fotografie originali a me favorite, per gentile interessamento del ch. Sig. Major Boggs dell'Ufficio di Washington, dalla Direzione Generale dei lavori che qui ancora vivamente ringrazio e in piccola parte mi pervennero o le ritrassi da altre autorevoli e ben scelte fonti. (A. M.)

PANAMÀ — VIA E SPALTI ALL'ENTRATA DEL CANALE. (Fot. Villa).

SCIENZA PRATICA: IMAGINI ORNAMENTALI DEI TESSUTI ANIMALI.

NEL numero di Luglio del 1907 un naturalista (F. Cortesi) mostro, su questa rivista, al pubblico come nella minuta struttura degli esseri vegetali possano risaltare disposizioni così svariatamente graziose da riuscire, non solo di gradito aspetto anche pel semplice osservatore, ma da suggerire pure motivi ornamentali per l'artista.

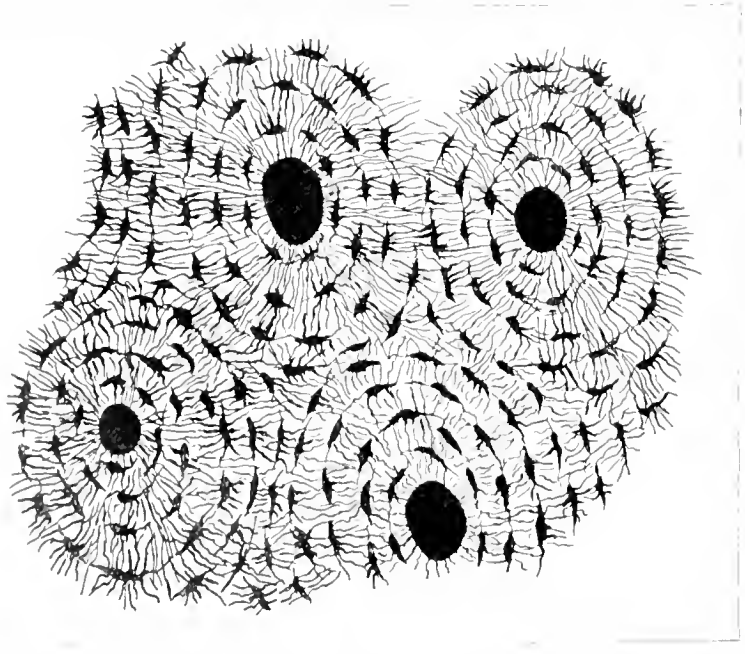
Io qui aggiungerò che il regno animale stesso, sebbene meno spiccatamente, può presentarci nelle sue minime parti, formazioni eleganti e in questo breve articolo mi sforzerò di confermare ciò. Bisogna tuttavia che avverta (questa nota essendo naturalmente pei profani) come per avere imagini microscopiche utilizzabili per lo studio, noi dobbiamo ricorrere a mezzi sussidiarii e cioè alle colorazioni speciali, perchè senza di ciò gli elementi fondamentali si potrebbero discernere con molta difficoltà e sfuggirebbero così tutti i loro più complicati particolari.

Esistono dati colori che vengono di preferenza assunti dalle diverse parti minime costitutive dei tessuti animali in genere (e anche vegetali). È stato appunto l'impiego delle sostanze coloranti che ha aperto le vie delle più ampie conoscenze dei tessuti organici.

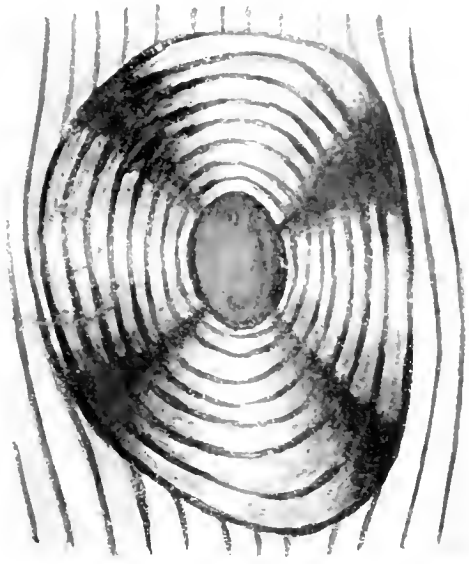
Piccoli pezzetti di tessuti vengono sezionati in fettine sottilissime con istrumenti di precisione detti *microtomi* (dopo trattamenti speciali per renderli sezionabili più facilmente) e colorati con miscele più o meno complesse.

Molti coloranti provengono dai derivati del catrame e sono i colori di anilina numerosissimi, ma sostanze coloranti utilizzabili danno pure alcune piante, alcuni animali e varii composti metallici e metalloidici.

Gli elementi colorati delle fettine, che vengono



I. — SEZIONE SOTTILE DI UN OSSO LUNGO SOLCATO DA CANALI E CAVITÀ, ESAMINATE COL MICROSCOPIO SEMPLICE.



2. — LE STESSE FORMAZIONI ESAMINATE COL MICROSCOPIO E POLARIZZATORE.

disposte tra due vetri con l'intermediario di una gocciola di una sostanza che serva a renderle più trasparenti (i così detti rischiaranti, dati da olii essenziali o resine disciolte), sono da noi osservati al microscopio con ingrandimenti che variano da 50 a più di 1000 volte.

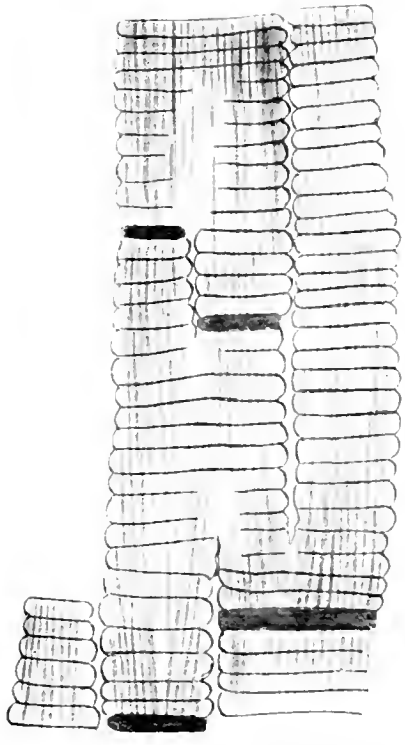
Premesse queste poche parole per esser meglio compreso, eccomi a spiegare le figure che qui ho annesso: alcune sono riprodotte a disegno, ricopiando l'imagine data dal microscopio, altre invece sono ottenute direttamente mediante uno speciale apparecchio fotografico applicabile al microscopio; le imagini così ottenute si chiamano *microfotografie*.

Cominciamo a considerare il sistema di sostegno del corpo animale evoluto, il sistema osseo, cioè. Osservate la figura 1; essa vi mostra un delicato sistema di linee e tratti oscuri intessuti a raggiera intorno a macchie oscure ovali o rotondeggianti; l'aspetto che ne risulta dà l'impressione di un ricamo. Si tratta invece della sezione sottile di un osso lungo che, mentre ad occhio nudo ci sembra compatto, ci si presenta invece al microscopio tutto solcato di canalicoli e cavità dove stanno cellule e vasellini sanguigni. Esaminando poi le dette formazioni concentriche con un apparecchio applicabile al microscopio e che serve a *polarizzare* la luce, si ottiene una apparenza elegantissima data appunto dal diverso modo di rifrangenza della luce attraverso le lamelle ossee circondanti i fori ovali; tutto ciò vi è mostrato nella figura 2.

4. — FIBRA NERVOSA.

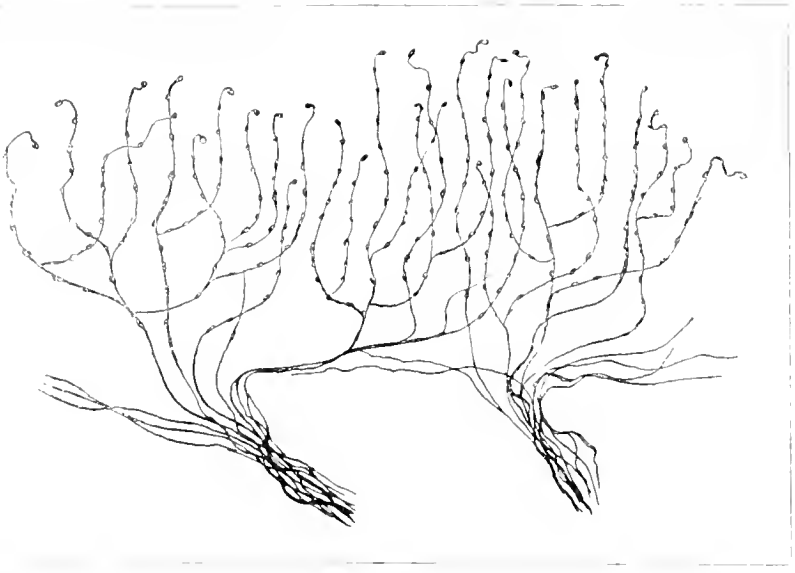
Rapidamente ora passiamo a quelle altre parti dell'organismo animale che sono deputate ai movimenti: i muscoli, volgarmente detti carne.

La fig. 3 mostra, molto ingrandito, un frammento di cuore umano; e il cuore, ognuno sa, è un muscolo. Il disegno che ne risulta è, con le sue diverse striature, abbastanza grazioso; ci mostra le fibre muscolari a strie trasverse, le quali fibre hanno la facoltà di contrarsi e di produrre quindi, con l'accorciamento, i movimenti.



3. — FRAMMENTO DI CUORE UMANO.

Tralascio molte altre parti dell'organismo perchè non potrei dare figurazioni di grande attrattiva e



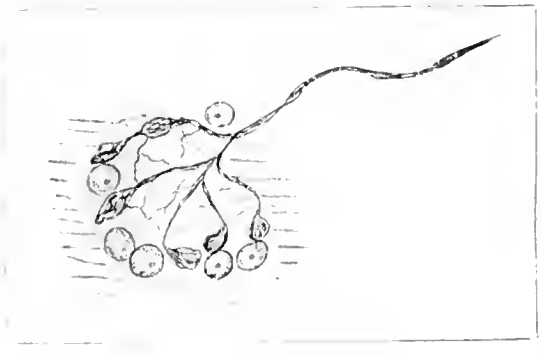
5. — TERMINAZIONI NERVOSE NELL EPITELIO DELLE CORDE VOCALI.

passo invece al più nobile dei tessuti, il sistema nervoso che dà più larga messe per l'argomento che qui tratto.

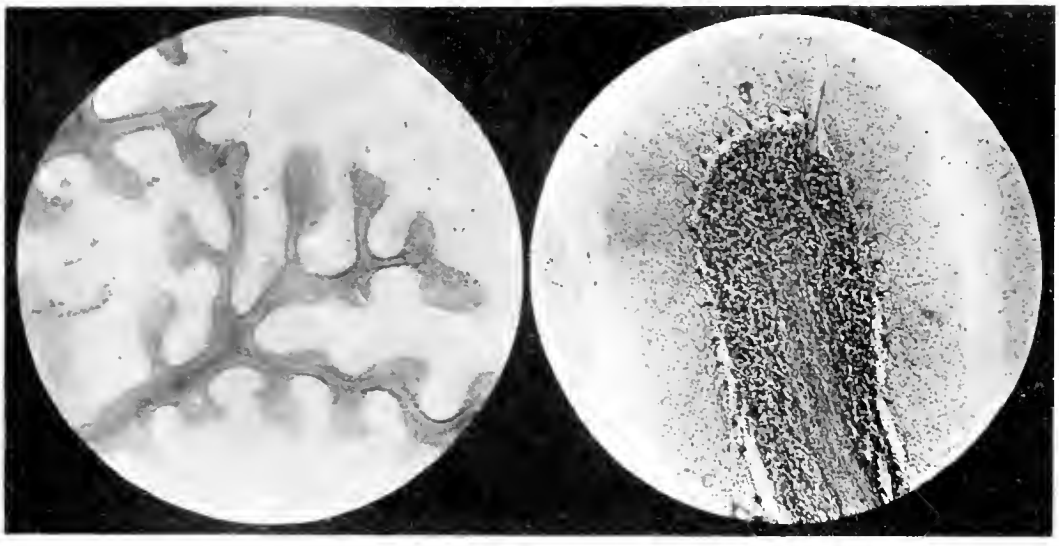
Il sistema nervoso a prima vista desta facilmente nel profano un poco sensitivo, una specie di repugnanza, che però, come vedremo, si dissiperà subito non appena l'occhio si armi del microscopio. Guardate infatti la figura 4 e ne vedrete un bell'effetto di ornato; il disegno è tratto da una delle tante fibre che compongono un nervo, e colorata col così detto metodo di Weigert.

Le fibre nervose vanno poi a terminarsi in ogni parte del corpo e possono assumere arborizzazioni elegantissime di cui alcuni esempi vi sono mostrati dalle figure 5, 6, 7, che rappresentano appunto le terminazioni nervose nell'epitelio delle corde vocali e nelle fibre muscolari striate.

6. — TIPO DI TERMINAZIONE NERVOSA.

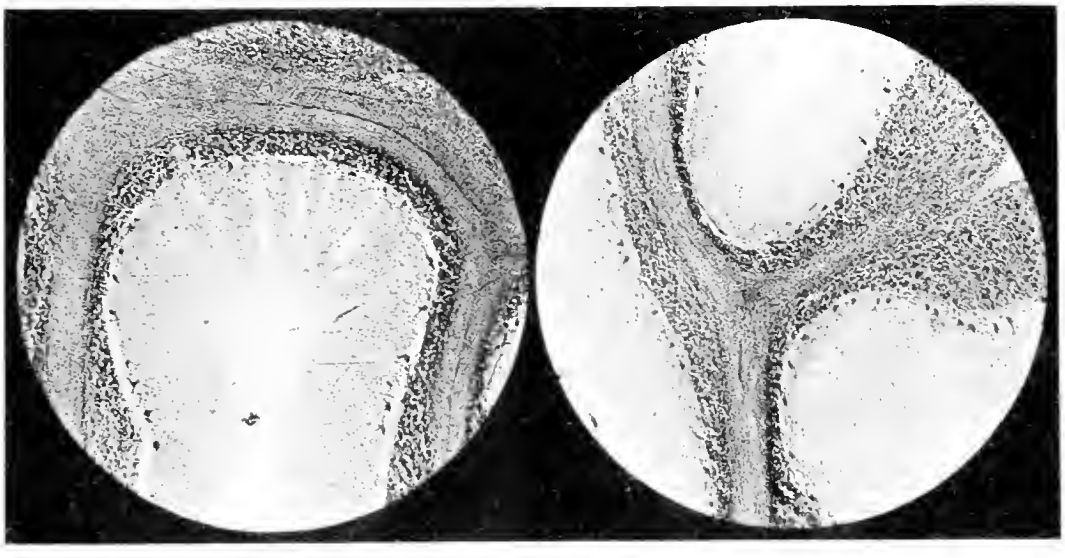


7. — ALTRO TIPO DI TERMINAZIONE NERVOSA.



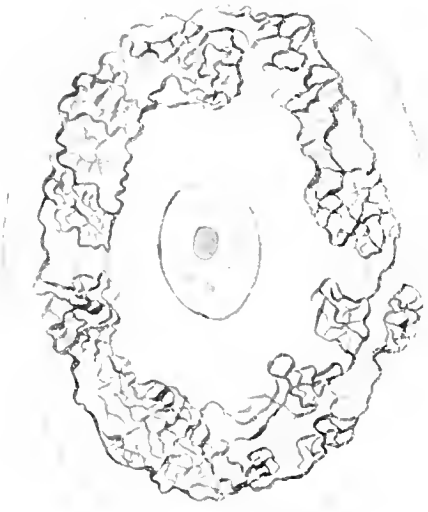
8. — CIRCONVOLUZIONI DEL CERVELLETTO.

9. — RAMIFICAZIONI E CELLULE NERVOSE DEL CERVELLETTO.



10-11. — ASPETTI VARI DI CIRCONVOLUZIONI DEL CERVELLETTO (DA MICROFOTOGRAFIE).

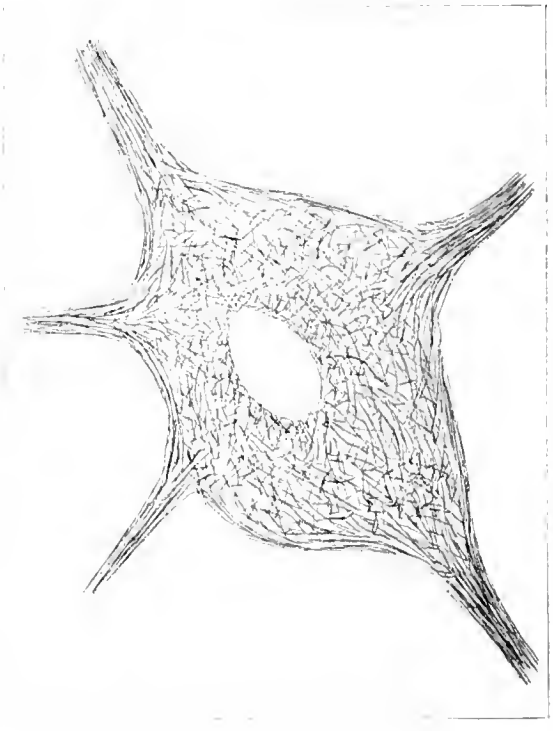
Dai nervi passiamo ai centri nervosi. Il cervello e il cervelletto sono costituiti alla loro superficie di tante ripiegature dette circonvoluzioni che nel cervelletto sono molto sottili. Osservata al microscopio una sezione di tali ripiegature del cervelletto, acquista allora una elegante ramificazione a modo di felce come potete verificare nella figura 8 qui annessa che è stata ottenuta direttamente con la fotografia e in un ingrandimento poco forte. Nelle figure 9, 10, 11, vedete invece con un ingrandimento assai più forte, ma sempre in microfotografia, tre diversi aspetti di singole ramificazioni della figura 8; anche qui le imagini sono minutamente eleganti. In questo caso la colorazione impiegata è basata sui sali d'argento (metodo di Bielschowsky). In queste tre ultime figure voi noterete una serie di corpiccioli con un apice ramificato: sono le cellule nervose. Esaminiamo ora questi elementi con un ingrandimento molto più forte e vedremo che anch'essi ci potranno dare imagini aggraziate. Osservate infatti le figure 12 e 13; sembrano sottili tessuti di una pr vetta ricamatrice!



12. — FRAMMENTO DI RAMIFICAZIONI DEL CERVELLETTO.

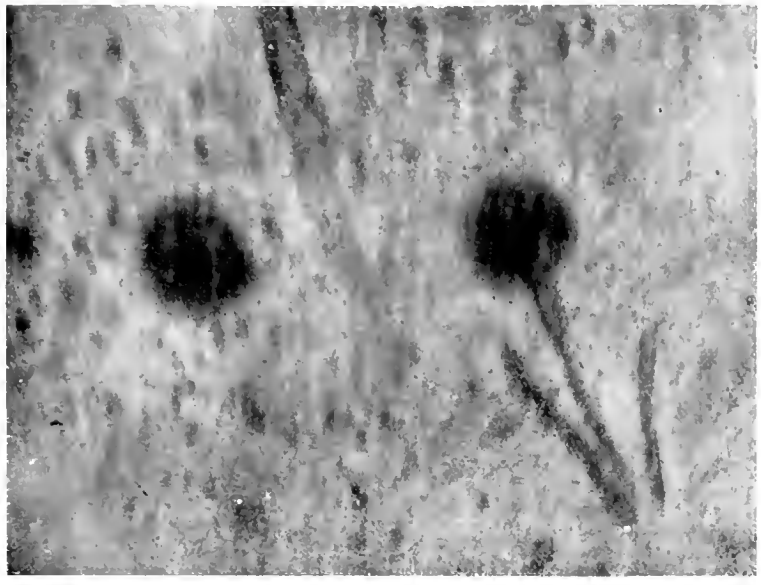
Tale aspetto è dovuto al colorarsi che ha fatto il così detto *reticolo fibrillare interno* col mezzo di speciali reattivi e colorazioni dette, dai loro scopritori: metodi di Donaggio e di Golgi. Qui l'ingrandimento essendo fortissimo, la microfotografia riesce poco distinta, per cui si deve ricorrere al disegno per copia.

Ma non soltanto nell'organismo normale, anche nelle malattie possono manifestarsi lesioni che assumono alcunchè di artistico; pare una ironia! Ve ne porterò un esempio sempre rimanendo nel sistema nervoso. Osservate la fig. 14 e voi vedrete degli aspetti che hanno la parvenza di fiori posti a essiccare; sono invece l'imagine microfotografica di formazioni che ingrandite molto più fortemente, come indica la fig. 15, assumono strane strutture



13. — ALTRO FRAMMENTO DI RAMIFICAZIONI DEL CERVELLETTO.

a ruota che hanno persino l'aspetto di disegni per tappezzeria, per ricamo. Pur troppo esse rappresentano lesioni (da pochi anni soltanto scoperte) che indicano la disorganizzazione del cervello nell'indementimento senile... Ma fermiamoci; non



14. — LESIONE PRODOTTA DA INDEMENTIMENTO SENILE (DA MICROFOTOGRAFIA)

è qui il caso di entrare in argomenti poco allegri. Mi basta di aver cercato di dimostrare come, anche in un campo aridamente scientifico, l'armonia delle forme manifesta l'eterna bellezza della natura.

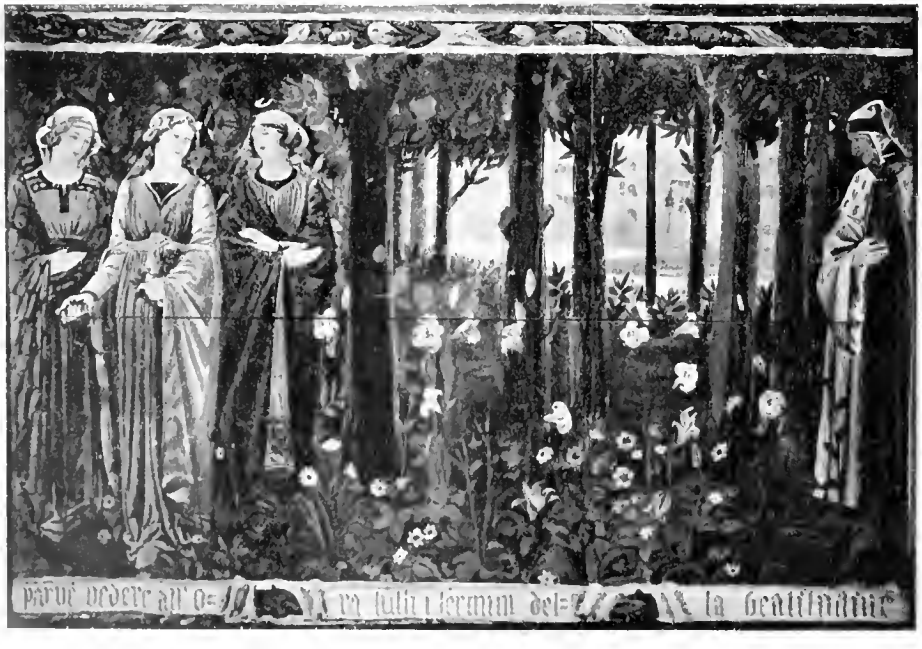
DOTT. A. ZIVERI.

15. ALTRA FORMA DI LESIONE PRODOTTA DA INDEMENTIMENTO SENILE.

UN'ARTE CHE RISORGE: « LA MARCELLIANA » DI FIRENZE.

L'ARTE d'intesser panni a figure e ornati per uso di fare addobbi e paramenti, è antichissima. Gli Ebrei avean contesto di rappresentazioni e di simboli la tenda del Tabernacolo; Attalo III, re di Pergamo, lasciò ai Romani drappi di mirabil vaghezza, ricchi di fregi e di frange a oro. In Europa la gentile arte si fermò specialmente ad Arras in Francia, e nelle Fiandre dove si tessevano tele sontuose sopra cartoni di pittori italiani. Di là vennero maestri d'arazzeria alla Corte di Mantova, quindi a Ferrara e a Firenze, dove ebbero tutto il favore e gli aiuti della magnificenza munifica e del buon gusto mediceo. Nel 1545 Cosimo I, — che se non sapea risparmio in fornire di grandi fabriche il Granducato e munirlo di porti capaci e di fortezze possenti, non dimenticava tuttavia le buone arti, — fece venir a Firenze una prima compagnia di fiamminghi tessitori di arazzi sotto l'abile guida di Giovanni Rosts, Cecchino Salviati, l'Allori, lo Stradano, il Pontormo, fornivano per ordine del Principe a que' destri artefici le loro invenzioni ammirevoli: e dei bei drappi si addobbavano a gara i palagi patrizi e la Reggia, si paravano le piazze, le finestre delle case, le vie e le logge nei giorni di publiche allegrezze, si abbellivano nelle ricorrenze solenni le facciate, i vestiboli, le austere mura dei templi. E sol quando a Corrado Ricci nel 1903 venne il felice pensiero di rimetter in uso la parata della Loggia de' Signori, nel giorno del Battista, e dalle alte pareti si vider sorridere alle statue auguste le splendenti nudità di Adamo e di Eva effigiati nei panni che Giovanni di Vanderwelt aveva venduti a Cosimo nel 1553, potemmo avere una idea di qual grazia e di qual festa doveano illuminarsi e allietarsi le vie della città medicea ne' lontani giorni giocondi.

Un'altra compagnia di maestri nel tessere arazzi veniva a Firenze a tempo del secondo Cosimo, alla condotta di Picaer Fever; ma nel 1737, sotto la signoria de' Lorenesi, la nobile arte fu defini-



ARAZZO RAPPRESENTANTE UNA SCENA DANTESCA DELLA « VITA NUOVA ».

ARAZZO RAPPRESENTANTE UNA SCENA DEL « DECAMERONE ».

tivamente sbandita, e a Firenze delli arazzieri di Francia e di Fiandra non rimase altro che il nome al breve tratto di strada che dalla piazza di San Marco mette nella via di San Gallo, la quale fu detta delli Arazzieri dalle operose officine che quegli artefici vi ebbero insieme co' maestri di tarsio, fin dal tempo di Francesco I.

Tuttavia l'arte del tessere arazzi, che pur richiede lungo e dispendioso lavorio, e cure minuziose e pazienti, accenna essa pure a risorgere per l'opera coraggiosa e sapiente di alcuni spiriti alacri, insonni ricercatori e adoratori della bellezza: e mentre come lampana che ha consumato oramai ogni suo vital nutrimento la gloriosa arazzeria pontificia manda gli estremi bagliori con l'ultimo suo maestro, il Gentili, l'Eroli tenta la sorte affermandosi arditamente con la decorosa serie degli *Stemmi del Comune di Roma*, e intanto che la reale Manifattura di Madrid decade irrimediabilmente, e in Inghilterra, morto il poeta William Morris che l'aveva fondata e alimentata con le sue ricchezze e il suo vivo amore, discende nell'oblio quella rigogliosa arazzeria di Morton Abbey donde erano tra altro usciti i maravigliosi panni dell'*Holy Grail*, su cartoni di sir Burne Jones, ecco che la Scuola delle Arti decorative di Stoccolma su cartone di Anna e di Ferdinando Boberg ci offre il magnifico arazzo del *Funerale nella campagna svedese*, e l'arazzo gotico si tratta a New York ed entra vittorioso pur nella celebre Manifattura francese dei Gobelins, con un primo saggio in quella larga e superba rappresentazione dei *Funerali di Duguesclin*, ordinata a sontuoso ornamento del Palazzo della Giustizia di Rennes. In Toscana, in fine, da qualche anno oramai, un solitario studioso, il conte F. Nicola Marcelli da Iesi, che l'amor delle nobili cose e l'antica saggezza ereditata dai padri aggiunge e confonde con una salda e varia cultura moderna e con la felice vivezza di un agilissimo ingegno, vincendo con singolare ardimento e con meritata fortuna difficoltà inaudite che ad altri sarebbero sembrate invincibili, ha saputo far risorgere in un angolo silenzioso di Firenze quest'arte di tesser gli arazzi sulla quale pesavano gravi due secoli di silenzio e di oblìo. La sua Scuola di arazzeria « La Marcelliana », come si chiama da lui, è ormai un fatto compiuto, un permanente miracolo di perseveranza e di amore. Angelo De Gubernatis, l'illustre morto di ieri, colui che sapeva per quali aspre lotte si attingon le vette dei sogni,

ARAZZO RAPPRESENTANTE WASHINGTON.

dopo aver visitato una bella mattina del passato autunno l'arazzeria fiorentina, scriveva tra altro al Marcelli, entusiasmato e commosso: Io m'immagino facilmente le difficoltà che attraversarono codesta sua grande e mirabile iniziativa; le spese incontrate, gli studi necessari, le indagini pazienti per ritrovare il segreto d'un'arte scomparsa, l'indifferenza della gente, l'invida malevolenza o, almeno, la diffidenza della critica e non poche delusioni, formano un insieme di ostacoli che potevano bastare a generare un grande sconforto nel più animoso intraprenditore. Ma Ella ha preveduto, fin da principio, che senza molte sofferenze non avrebbe potuto sperare di uscire vittorioso del lungo travaglio, e quindi ha osato perseverare anche nel patimento, e provata così la propria virtù nella pazienza, che, secondo Madama di Stäel, è un elemento essenziale nella formazione del genio.

Non so chi disse che l'arte dell'arazzo è pittura tessuta: e la sentenza, così all'ingrosso, può stare o può parere accettabile; ma all'ingrosso soltanto. Chi guardi le cose sottilmente non può appagarsi di siffatta definizione. Il dipintore con pochi tocchi o con un tratto sapiente del suo pennello può infatti ottenere impressioni maravigliose: laddove l'arazziere deve procedere attentissimo in ogni parte del suo lavoro, curando al tempo stesso che per la perfetta armonia del tutto insieme il suo quadro intessuto raggiunga lo scopo di apparir pittoresco e decorativo in distanza. La pittura inoltre mescola e fonde i suoi colori contando sul vario gioco delle luci e delle ombre in modo ben diverso da quello che dee tener l'arazziere, il quale col sottil filo delle sue lane e delle sue sete multicolori deve cercare e prevedere la giusta armonia dell'intero insieme, come l'artefice che con pezzuoli di smalto e con pietruzze di diverse tinte fa componimenti di linee e di figure musive; e laddove in un quadro dipinto su la imagine o le imagini principali il maestro del pennello profonde tutte le sue cure maggiori, trascurando alcun poco, o anche molto se ciò gli giova, i particolari, l'arazziere deve sempre adoperare per modo che la sua rappresentazione intessuta rimanga in ogni sua parte ugualmente attraente. Nè dobbiamo dimenticarci che se il pittore forma a suo talento e secondo il bisogno i colori su la sua tavolozza, l'arazziere non può uscir dalle tinte che si trova innanzi già pronte; e guai s'egli ignora l'arte delicata di scegliere e combinare insieme con discreta armonia que' suoi fili sottili di lana o di seta, che ravvolti ne' lor rocchetti rendono all'occhio una apparenza la quale nell'atto di adoperarli non giova se non si conosce il segreto di alternare tessendo, ora attenuando ora rinforzando i toni, una tinta con l'altra, per ottenere con bene aggiustate luci ed ombre rilievi e combinazioni nuove.

L'arazzo non è dunque una pittura, nè, come altri potrebbe credere, una specie di ricamo su canovaccio, ma semplicemente un tessuto, in cui l'artefice riesce a dipingere coi fili, come con le pietre dipinge il musaicista. Su' fianchi solidi di un telaio, ora verticale ora orizzontale, ai quali

ARAZZO STILE LUIGI XIV
CATERINA DI ENRICO II AL CASTELLO DI PAU.

sono infissi due rulli, è fermato l'ordito, sopra il quale passa e ripassa la trama che in forma di catena invariabilmente lo riveste dalle due parti con fili uscenti da brocci spole o aghi di legno di avorio o di acciaio, come nelle descrizioni di Ovidio o nelle rappresentazioni dei vasi antichi di Menfi.

Lo scopo dell'arazzo non è quello creduto falsamente da Raffaello, dal Boucher e dagli altri imitatori di quadri. L'arazziere che pretenda di emulare col telaio la pittura, perde d'occhio l'intendimento, unicamente decorativo, del suo tessuto e non raggiunge mai la perfezione dell'arte. La esagerazione delle infinite scalature dei colori e delle mezze tinte, in cui cadde la Manifattura dei Gobelins, è nociva al tessitore e al tessuto. I migliori arazzi di che va giustamente superba l'arte francese, — si ricordi ad esempio la mirabile serie dell'*Apolicasse* di Nicola Bataille, — son fatti di pochi colori, sedici o venti al più, distribuiti sobriamente con dilettosa armonia. Ciò che in pittura è bello, non piace sempre nell'arazzo, pel quale non tutti i cartoni di conseguenza son buoni, quando non siano preparati da un artefice

ARAZZO RAPPRESENTANTE IL « TRIONFO DEL LAVORO ».

ARAZZO RAPPRESENTANTE IL « GENIO DELLA FAMIGLIA ».

che abbia una giusta esperienza dell'arte dell'arazzo e del suo fine decorativo. E da questo forse deriva che i critici ai quali manchi una sicura conoscenza pratica del modo di tessere siffatti panni, difettino anche gli indispensabili requisiti per darne un giudizio sereno, illuminato e sicuro.

Solamente a grado a grado, con la diretta osservazione e col continuato esercizio, si conoscono le difficoltà innumerevoli e il procedimento dell'arte. Chi pensa di poter tessere un arazzo quando ne abbia scoperto il modo del tessuto, s'inganna: poichè se così fosse tutti potrebbero divenire abili arazzieri, essendo la trama di queste tele veramente semplicissima. Chiunque nel rimendo sappia rifare, a regola d'arte, il pezzo mancante, conosce esattamente il punto dell'arazzo, che non consiste in altro che nel rivestimento doppio e a catena della trama sopra l'ordito fisso. Ma l'andamento, appunto, della trama, che va sempre in senso opposto alla direzione dell'ordito, è quasi costantemente, per la sua natura, in contrasto con le esigenze del disegno. Di qui la necessità ineluttabile

SEGGIOLONI SECENTESCHI

di vincere le difficoltà del tessuto con i sottili accorgimenti dell'arte, adoperando i colori per modo che i difetti naturali scompaiano, considerando attentamente gli effetti di quei colori, ricorrendo, in fine, ai mille ripieghi che la necessità a volta a volta suggerisce ai tessitori più accorti, più destri e più provetti. Per che è vano dare soverchia importanza alla qualità de' telai: se lavori un esperto arazziere, il qual sappia riempir la sua tela senza mai sforzarne l'ordito e disporre ugualmente a catena la trama per evitare quel disgustoso ondulegiamento che chiunque ha potuto osservare in molti di siffatti tessuti, ancorchè il telaio non sia ottimo produrrà tuttavia, sotto il gioco delle abili mani, un lavoro perfetto.

Queste e più altre cose e difficoltà conosceva e sapeva il conte Marcelli, quando, dopo lunghi anni di dispendiose ricerche e di prove pazienti, riusciva a fondare una piccola scuola di arazzèria nel suo tranquillo villino della via Solferino a Firenze: e anche non ignorava, nell'effettuare il suo ardimentoso disegno, che l'arte dell'arazzo, aristocratica quant'altra mai, non fu in passato e non potrà essere nell'avvenire in alcun modo remunerativa. Gli Estensi a Mantova e a Ferrara, i Medici a Firenze, i Pontefici a Roma, i Savoia a Torino e i Borboni a Napoli fecero, con inaudito dispendio, vitali e illustri le loro arazzerie: e se ancòra la celebre Manifattura dei Gobelins sopravvive con onore a Parigi, è perchè lo Stato francese vi spende intorno a un mezzo milione di franchi l'anno per serbar viva alla Patria quella sua antica gloria.

Non speranza di guadagno, ma puro amore dell'arte mosse pertanto il Marcelli alla coraggiosa impresa, alla quale inoltre egli si preparò da sè, senz'altri aiuti fuor che la virtù del suo culto ingegno e della sua tenacia invincibile. Fattosi maestro di sè medesimo, egli si avvide subito che se a chi vuol far libri occorrono libri, a lui che s'era fitto in mente di fare arazzi occorrevano arazzi; e, senza badare a spese e a disagi, viaggiò l'Europa a scopo di studio e in cerca di panni fiamminghi, francesi e italiani dai quali discoprire, restaurandone le parti guaste, il segreto della trama e così formarsi una preparazione che a poco a poco gli permettesse di arrischiarsi alla manifattura del nuovo, procedendo così dall'analisi alla sintesi, dal noto all'ignoto.

E alla manifattura del nuovo egli è giunto oramai con esito relativamente rapidissimo e veramente felice. La sua scuola, sebbene ancora piccola e necessariamente molto modesta, ignorata dai più e ammirata e lodata da pochi, ma ben avviata, ordinata e condotta; quella sua scuola nella quale, sotto le cure di un'abilissima direttrice e di buoni maestri di ornato e di figura, lavorano giovinette dai quattordici ai quindici anni uscite dalle scuole elementari, ha dato già saggi belli di opere eseguite su cartoni del professore Ezio Marzi, con telai ingegnosamente ideati dallo stesso Marcelli e con sete e lane appositamente acconciate e tinte di colori vegetali secondo le ricette degli antichi: particolare questo di grande importanza, però che le tinte moderne fatte a base di anilina si sa quanto male sopportino l'azione della luce e come in breve tempo svaniscano.

Chi ha visitato le recenti mostre nazionali di Roma e di Torino, forse ricorderà di avervi ammirato i lavori che la « Marcelliana » vi espose: a Roma, nel Castel Sant'Angelo, alcuni suoi gustevoli seggioloni secenteschi, a Torino un grande arazzo rappresentante una scena del *Decamerone*

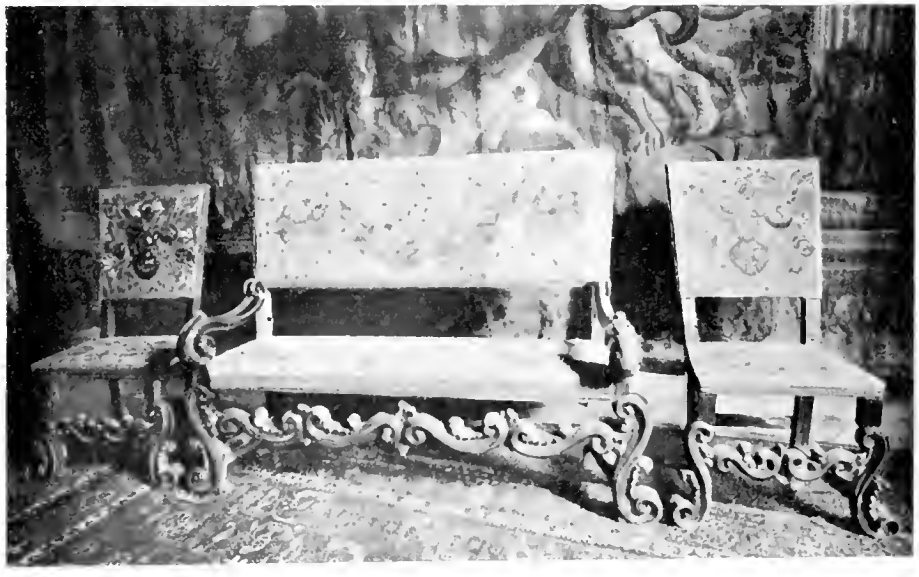
boccaccesco e un piccolo arazzo nello stile del tempo di Luigi XIV, Caterina ed Enrico II al Castello di Pau, oltre ad alcuni saggi di restauro di antichi panni e ai suoi speciali telai, coi quali si raggiunge quella perfetta regolarità e uguaglianza del tessuto che è uno dei principali vanti della moderna scuola fiorentina: e ottenne, fra gli altri premi, due medaglie d'oro, che attestano della bellezza e bontà de' suoi metodi e de' suoi lavori.

I quali lavori son pochi e lenti, di necessità. Il signor De Fauaille, fedele e minuzioso illustratore della manifattura parigina dei Gobelins, dimostrò già che un buono arazziere non può in media produrre più di un metro quadrato di tessuto in un anno: dal qual fatto consegue, com' è facile comprendere, la lentezza del lavoro e il suo altissimo costo, che è una delle principali cagioni della scarsezza delle richieste. Tuttavia la scuola di Firenze non se ne sta inoperosa: che oltre ad alcune vaghe coperture di seggiole di varie forme ha recentemente condotto a termine due arazzi per Don Pedro Vasena di Buenos Aires, rappresentanti l'uno il *Trionfo del lavoro* e l'altro il *Genio della famiglia*, i quali seguano evidentemente sull'arazzo boccaccesco un progresso notevole così nella armonica fusione delle tinte come nella perfezione della tessitura. E di tutti, esposti nel giugno scorso all'Accademia nazionale delle Belle Arti di Rio de Janeiro e poi, nel luglio, nel Circolo Italiano di Buenos Aires insieme coi grandiosi bozzetti del Marzi rappresentanti la istoria progressiva del Diritto a traverso i secoli e le nazioni, ottennero il più largo plauso degli intelligenti e i più caldi elogi della difficile *Prensa*, che è, come si sa, il più autorevole e grande giornale dell'America latina.

Infine, intanto che alla « Marcelliana » si sta dando l'ultima mano a un piccolo finissimo arazzo rappresentante Washington, proprio in questi giorni è stato imposto nel telaio un bel cartone gotico del prof. Marzi, una gustosa scena dantesca della *Vita nuova* che qui riproduciamo perchè ci pare veramente raggiunta in esso ciò che osiamo chiamare la arazzabilità nella perfezione decorativa del disegno.

Così adunque è nata, così modestamene ma continuamente è cresciuta e fiorita fino ad ora, per la ferma volontà di un uomo di molta fede, la piccola scuola fiorentina di arazzeria: speriamo ora che pel buon nome nostro progredisca sempre più e sempre meglio, e che al conte Nicola Marcelli, che ha così bene meritato dell'arte italiana e ottenute le lodi del Migeon e del Destrée, i due tra i maggiori conoscitori di arazzi, del Gielly e del Pérac, e dei nostri Giovanni Poggi e Corrado Ricci, non manchi almeno il conforto della pubblica ammirazione.

G. L. Passerini.



SEGGIOLONI SECENTESCHI.

CRONACHETTA ARTISTICA.

IL QUADRO DI DOMENICO MORONE DELLA GALLERIA CRESPI.

Lo Stato ha acquistato il quadro di Domenico Morone rappresentante la « Cacciata dei Bonacolsi da Mantova », della Galleria Crespi di Milano, e quel famoso dipinto sarà restituito al Palazzo ducale dei Gonzaga a Mantova, dove apparirà come un monumento parlante della storia di quella gloriosa città.

Avvenuta la disgregazione e la vendita all'estero di gran parte della Galleria Crespi, pur essendosi assicurata alla Brera la *Natività* del Correggio, si sentì che sarebbe stato doloroso che opere dell'importanza storica del dipinto del Morone e dell'altro del Granacci, l' Entrata di Carlo VIII a Firenze », andassero ad arricchire i musei stranieri, quasi spoglie trionfali di una nazione che non si cura del suo glorioso passato.

Allora il Governo, per le insistenze di molti, ottenne che di quei due dipinti, prima che fossero portati fuori d'Italia, una speciale commissione facesse la stima, per poter così esercitare il diritto di prelazione.

Ma il passo non era senza pericoli; poichè i Crespi si facevano forti delle lautissime offerte che per il dipinto del Morone avevano avute da amatori stranieri, tanto che, come apprendiamo dai giornali, I. P. Richter, un inglese, illustre storico dell'arte, autore di un'opera su Leonardo e studioso accreditatissimo in modo speciale dell'arte veronese del primo cinquecento, incaricato dai Crespi insieme coll'Jesurum di Firenze di rappresentarli nella commissione peritale, ebbe a sostenere che la preziosa tela valeva un milione.

Per fortuna, gli autorevoli rappresentanti dello Stato, il dott. Arduino Colasanti della Direzione di Belle Arti e il dottor Gino Fogolari, direttore delle Gallerie di Venezia, reagendo energicamente contro le montature del mercato antiquario straniero, seppero tener testa ai commissari della famiglia Crespi e, quel che più giovò, l'intera commissione potè mettersi d'accordo nello scegliere come quinto arbitro il conte Carlo Gamba di Firenze, conoscitore d'arte molto apprezzato anche fuori d'Italia, che, accostandosi alle ragioni dei commissari governativi, ne fece trionfare il giudizio assai ragionevole, cioè che il dipinto del Morone, venduto liberamente sul mercato straniero, valeva centocinquantamila lire.

Il quadro del Morone è una delle poche pitture quattrocentesche rappresentanti un fatto storico senza simboli e senza allegorie nel luogo preciso in cui avvenne.

Di grandi dimensioni, ornava in antico una sala del palazzo di Pusterla. Il marchese Francesco

DOMENICO MORONE: LA CACCIATA DEI BONACOLSI (Fot. Anderson).

DOMENICO MORONE: LA CACCIATA DEI BONACOLSI — PARTICOLARE DI SINISTRA.

L. ... Anderson

MANTOVA — LA PIAZZA SORDELLO.

Gonzaga lo aveva ordinato al pittore che aveva posta la firma « Dominicus Moronus veronensis pinxit 1494 ».

Prima che si scoprisse quella firma passava per opera del Mantegna, e per quanto di altra scuola e di un artista di indole ben diversa, bisogna pur convenire che un riflesso dell'arte mantegnesca, tutta nutrita di verità e di forte carattere, appare anche in cotesta tela.

Il fatto d'armi, col quale, il 16 agosto 1328, Luigi Gonzaga, liberando la patria dalla tirannica oppressione di Passerino Bonacolsi, fondava il potere della sua famiglia, è ricostruito esattamente e minuziosamente secondo la narrazione dei vecchi cronisti, ed è riprodotto il centro della vecchia città, con le sue torri e i suoi palazzi, e in fondo alla piazza la cattedrale dalla facciata marmorea con le cuspidi che ricordano le chiese veneziane.

Architetto ne era stato infatti Giacomello da Venezia, tra gli anni 1399-1401, e l'avevano ornata gli scultori Pierpaolo da Venezia e Giacomino da Pavia: ma oggi la facciata del Duomo non ricorda quasi più l'antica così bella, così ornata, così veneziana, come la vide e la ritrasse Domenico Morone, ne oggi si vedono più, come nel dipinto, dietro la severa torre romana, l'antica chiesa di S. Agata col campanile e le case che formavano il rione degli Scaglioni.

La torre a sinistra donde entrarono gli armigeri che Guido Gonzaga conduceva da Verona in aiuto del padre, è quella ancora oggi esistente, sotto cui passa la strada che viene dal Ponte dei Mulini. Per dirne il nome il Morone vi ritrasse anche un mulattiere che guida la sua bestia carica di sacchi di grano e ci mostra così anche la vita placida della città, sorpresa dalla congiura e dalla sollevazione contro il tiranno.

Ne vediamo la fortezza rappresentata dalla torre della gabbia e dalle mura merlate, ancora in parte circostanti alla torre, e da un resto di arcata allora protendentesi sulla via.

Il palazzo del Capitano, costruito nel 1295-1300, s'erge a destra come è attualmente, ad eccezione dei poggiuoli, non più esistenti, sulla facciata. Sorge appresso la casa di Guido Bonacolsi « magna domus » nella sua antica forma.

E tutta quell'architettura romanica cupa militaresca fa da sfondo all'impeto dell'assalto nella lotta terribile delle fazioni cittadine, che imperversa sulla piazza e ogni cosa è riprodotta con vigoria realistica e insieme con un'ingenuità degna di Paolo Uccello.

Senza esagerazioni si può dire che la « Cacciata dei Bonacolsi » del Morone ha per Mantova la stessa importanza che la « Processione di San Marco » di Gentile Bellini ha per la Venezia del quattrocento e, come io non potrei pensare la mia città priva di quella testimonianza gloriosa del suo passato, così affretto col desiderio l'ora di poter ammirare il Morone in una sala del palazzo dei Gonzaga, così glorioso una volta per opere d'arte ed ora pressochè abbandonato.

POMPEO MOLMENTI.

LE RECENTI RAPPRESENTAZIONI ALLA SCALA

« NABUCCO » E « AIDA ».

Il *Nabucco* — che alla Scala fu replicato sessant'anni or sono per 57 sere di seguito, schiudendo a Giuseppe Verdi le vie della Gloria — ha felicemente iniziato questo primo « ciclo » della grande stagione, con tutto quel senso di opportunità e di significato designati dalle tradizioni che legano l'opera alla storia del massimo teatro italico. Ivi il *Nabucco* fu accolto infatti come la rivelazione di un grande ingegno; ivi l'arte verdiana giovò a conservare l'alta rinomanza e a consolidare il carattere del genio nazionale, in confronto alla produzione straniera. E con quelli stessi intendimenti appunto, e con quel fervore sacro col quale il Maestro volse la sua energia olimpica a serbare tali caratteristiche, — curando Egli medesimo gli allestimenti scenici alla Scala, perchè tutto corrispondesse alle idee progressive sul rinnovamento del Teatro lirico, — è stata preparata la presente edizione scaligera.

Nell'espressione scenica, pur sempre cercando di mantenere l'effetto teatrale primitivo, si è miracolosamente riusciti ad attenuare con vera grandiosità tutto quello che è convenzionale e grottesco nell'andamento dell'azione; e anche i momenti più volgari hanno acquistato dignità e significato.

Nella ricostruzione del Tempio di Salomone e degli appartamenti regali, i particolari sono stati accuratissimi, e corrispondono a tutto il materiale che trovasi al Museo Londinese, largamente riprodotto nelle migliori opere di archeologia e di critica. Di tutto ciò si può dire che il Rovescalli ha fatto studio accuratissimo degno della circostanza.

La statua di Belo è raffigurata come infatti ce la illustrano i documenti più attendibili. Particolari che alla maggioranza del pubblico sfuggono, ma che non sono trascurati dalla Direzione della Scala!...

La scena « Sulle sponde dell'Eufrate » è di un effetto pittorico veramente nuovo e suggestivo; e le note del famosissimo coro possono ben volentieri aleggiarvi...

* * *

L'*Aida* ha portato ancora le sue mille tenerezze sul paleoscenico scaligero, e ha messo il brivido nei cuori!... Troppo è fluttuato da mille gazzette e da mille pubblici il pensiero commosso di tutta Italia per dire ancora — sia pur fugacemente — di questo spettacolo, per qualche nuovo particolare scenico o qualche recente merito di esecuzione!... Era naturale e doveroso, per quanto arduo, che dopo le innumerevoli edizioni, questa della Scala fosse riuscita la più nobile e veramente degna dell'omaggio al grande Maestro, la cui grandezza possiamo considerare come specchio della coscienza del nostro popolo!

« NABUCCO », ATTO II — APPARTAMENTI DELLA REGGIA. SCENA DI A. ROVESCALLI. (Fot. Passanti).

CASSANDRA AL DAL VERME.

Di un antichissimo quadro d'autore greco — quadro oggi perduto — Flavio Filostrato, il nipote di quel Filostrato da Lemnos che fu oratore e sofo, lasciò una vivace descrizione la quale, e per natura dell'argomento, e per la meticolosa cura dei dettagli, merita di essere ricordata. Egli descrive:

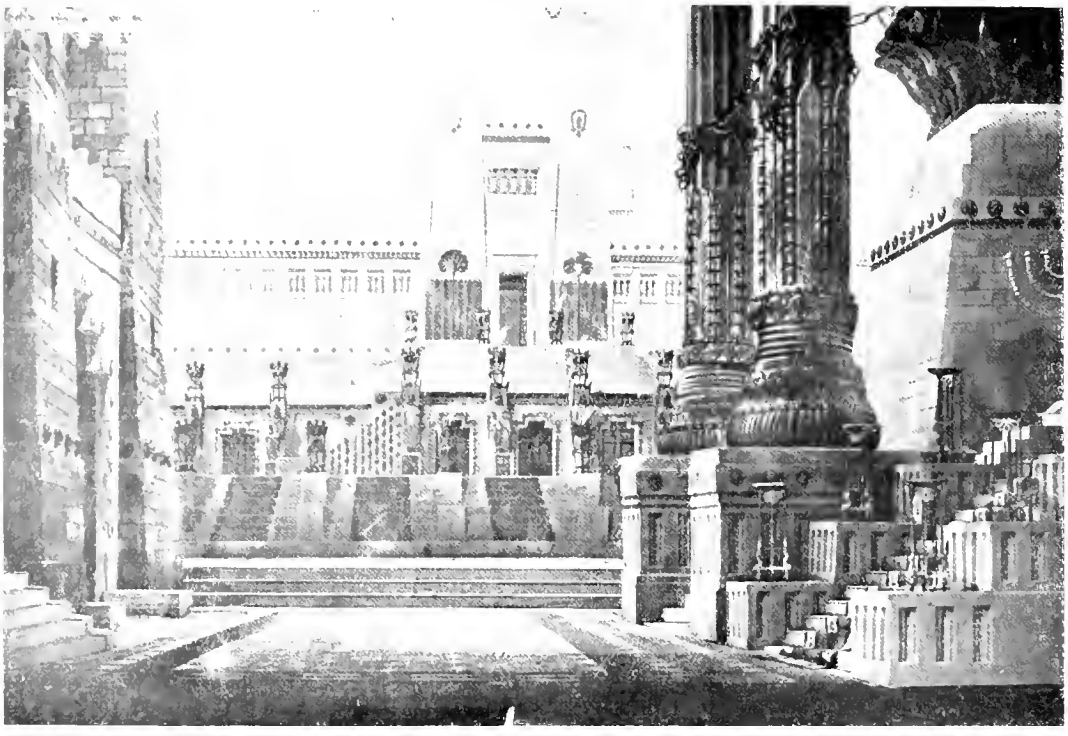
« I convitati sparsi qua e là per la sala del convito; il sangue cola col vino sparso; chi spira rovescioni sulla mensa; chi è atterrato al suolo presso al nappo fattogli rotolare da un altro che gli agonizza accanto; e la giovanetta profetessa teneva, adorna della verginea stola, ritta, immobile che guarda e aspetta la bipenne che sta per ricadere su di lei!...

Così è qui rappresentato come al suo ritorno da Troia sia stato ricevuto Agamennone da Clitennestra.

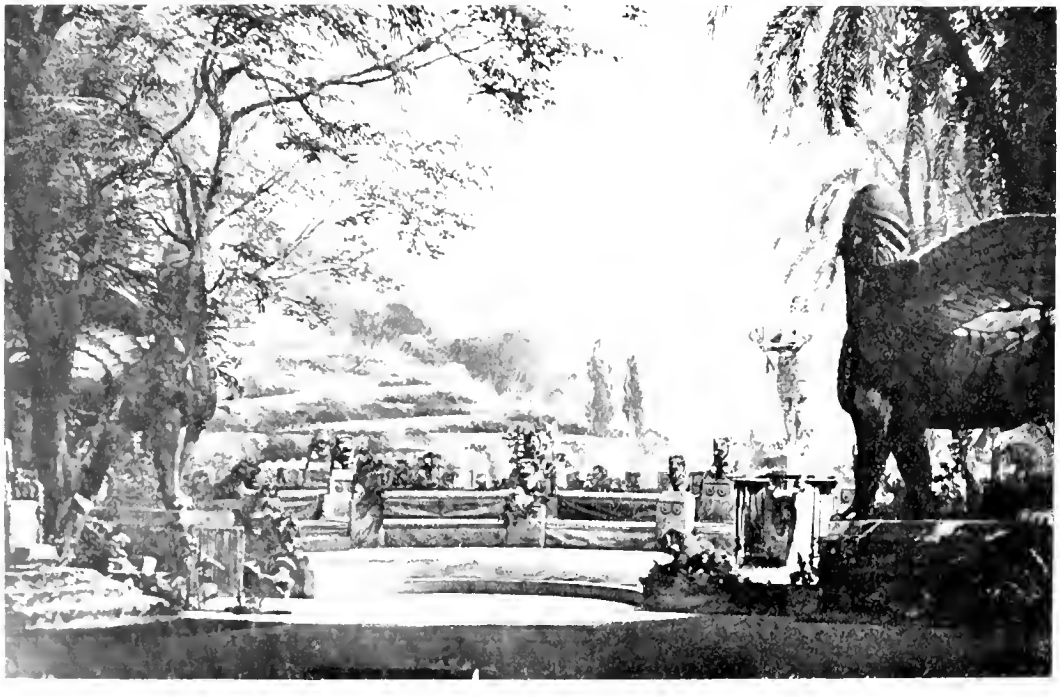
Eccola Clitennestra! Con l'insidia del chiuso peplo apparsa poco prima ad Agamennone e colpitolo proditoriamente colla doppia scure, capace di abbattere alberi secolari.

Se questo quadro dovesse essere considerato si come un atto di tragedia, quante e grandi e pietose cose in così breve spazio di tempo sarebbero successe!...

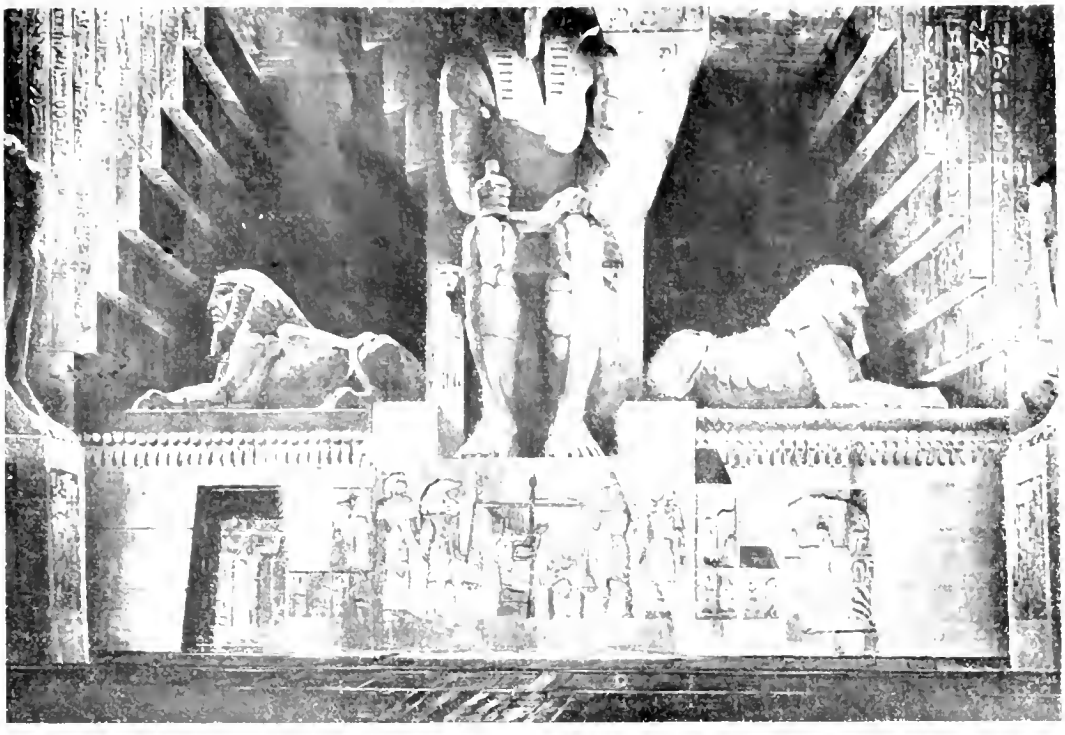
Ma osservate meglio il quadro, chè meglio ed altro vedrete!... Guardate: le fiaccole risplendono rossastre sulla tragedia serale; i nappi ove ancora il vino scintilla danno riflessi di vino e d'oro; le



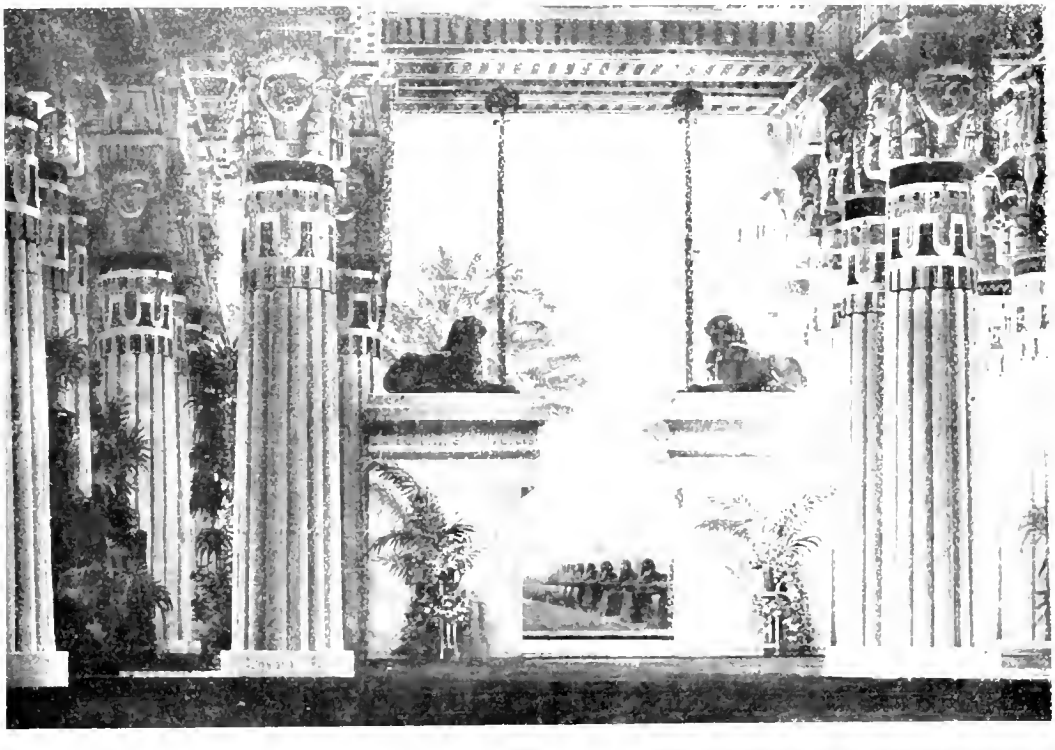
NABUCCO - ATTO I - INTERNO DEL TEMPIO DI SALOMONE — SCENA DI A. ROVESCALLI. (Fot. Bassani).



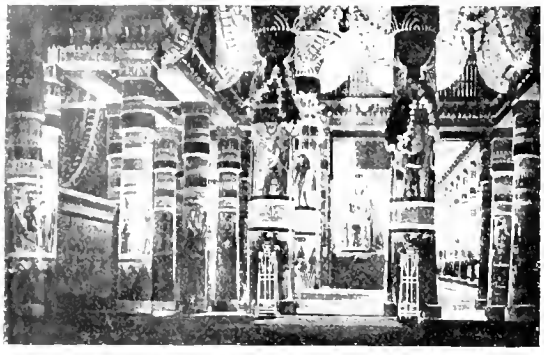
NABUCCO - ATTO III - ORTI PENSILI COLLA STATUA DI BELO - SCENA DI A. ROVESCALLI.
(Fot. Bassani).



AIDA — ATTO I — SCENA DI A. ROVESCALLI



« AIDA », ATTO II — SCENA DI A. ROVESCALLI



« AIDA », ATTO I — SCENA DI A. ROVESCALLI.

« AIDA », ATTO II — SCENA DI A. ROVESCALLI.

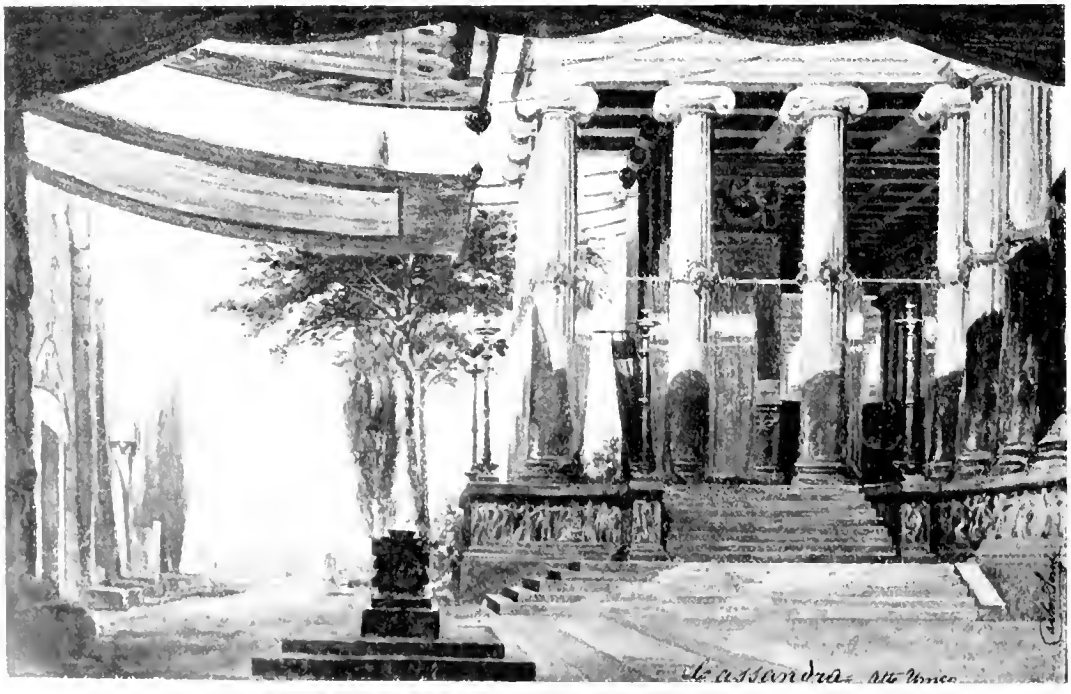
(Fot. Bassani)

tavole sono ancora ricoverte di vivande fumanti; molto vi è rovesciato; le coppe colme slabbrano il vino entro le mani tremule dei duci eroi ubbriachi, poscia uccisi; e, chi è ferito da immane ferita al collo nell'atto di bere; chi ha la testa recisa alle spalle mentre vuole abbassarsi sul nappo; chi ha tronco in uno pugno e tazza; chi dal letto tricliniare caduto nel sorreggersi rovescia seco dapi, profumiere e candelabri, e chi, ancora cosciente, vuole evitare la morte lottando per fuggirla con la ubbriachezza che lo incatena!

Ma dove tutto si concentra e converge l'effetto del quadro, è intorno ad Agamennone. Non sui campi d'Ilio nè in riva allo Scamandro è caduto l'Eroe, ma fra auleti e coreuti, sì come bove infiorato trascinato a un'ara votiva.

Ecco dopo tanta gloria la sorte d'Agamennone!

E quanta e maggiore pietà suscita Cassandra, la giovane profetessa teucra!... Su di essa brandisce ed eleva alta Clitennestra la famosa bipenne insanguinata, scrollando la sua scapigliata testa di furia, ferocissimo lo sguardo, il braccio reso più fermo e più implacato dall'odio; e Cassandra, bella, delicata e divina, che altro non brama e



« CASSANDRA » ATTO UNICO — DALL'ACQUARELLO DI CARLO SONGA.

vuole ultimo desiderio! che cadere vicina ad Agamennone, gridando ultime parole verso la imminente bipenne quasi nella suprema speranza che Agamennone, in quel poco di vita che ancora gli rimane forse, debba udirle e commuoversi onde poi ridirle ad Ulisse, quando le loro anime si incontreranno nelle misteriose adunanze degli eroi morti ».

Tale la tonte d'inspirazione di questa *Cassandra*, posta ora sulle scene del teatro Dal Verme. L'opera fu rappresentata la prima volta a Bologna nel 1905, quando già da due anni era stata affidata al maestro Toscanini; e incontrastabilmente il maestro Gnecchi la compose senza conoscere alcuna delle opere dello Strauss, poichè la *Salomè* apparve nell'anno seguente.

È noto lo scalpore destato in tutto il mondo musicale e giornalistico, a proposito delle analogie con l'*Elettra;* analogie che il Tebaldini pose in evidenza, pubblicando nel 1909 un vero e proprio studio tematico comparativo. L'opera andò successivamente in scena a Ferrara e a Vienna nel 1911, ove il successo fu magnifico, e la critica tedesca trovò che il lavoro poteva stare nobilmente isolato nella storia dell'opera nostra e che il maestro Gnecchi rappresentava il più nuovo tipo della scuola musicale italiana.

Il bellissimo Prologo della *Cassandra* fu eseguito poi in concerto al Conservatorio di Milano diretto dal Mengelberg e al Tonhalle di Zurigo, diretto dall'Andreae, sempre suscitando schietta ammirazione.

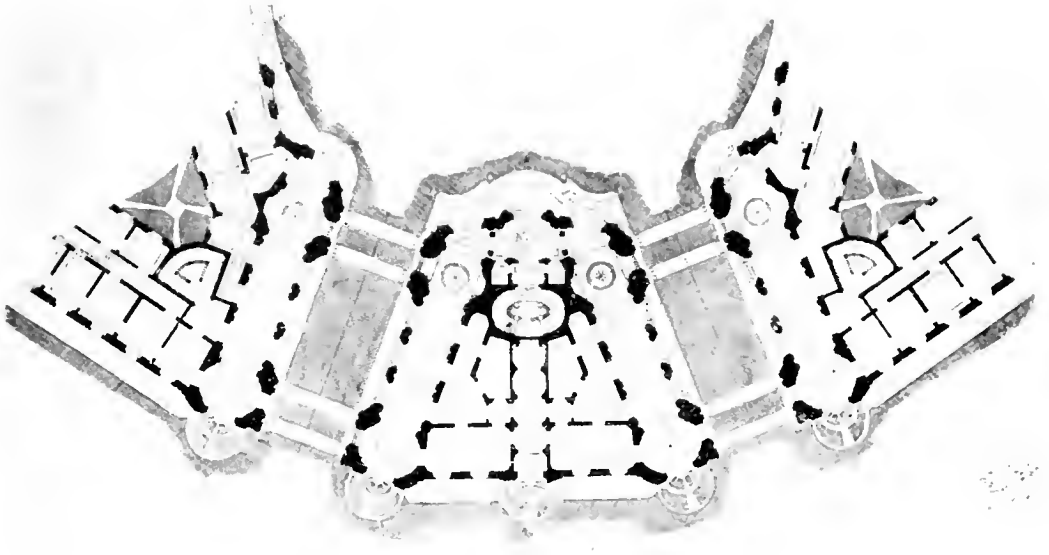
Alla messa in scena, che riproduce tutta la grandiosità classica dell'epoca, hanno accudito il Palanti per i figurini e il Rovescalli per le scene.

ANTONIO LEGA.

IL CONCORSO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA IN ROMA.

Nel maggio scorso il Comune di Roma bandì un concorso tra gli ingegneri ed architetti italiani per un progetto di sistemazione della storica e caratteristica Piazza Navona.

Questa Piazza (chiamata più propriamente Circo



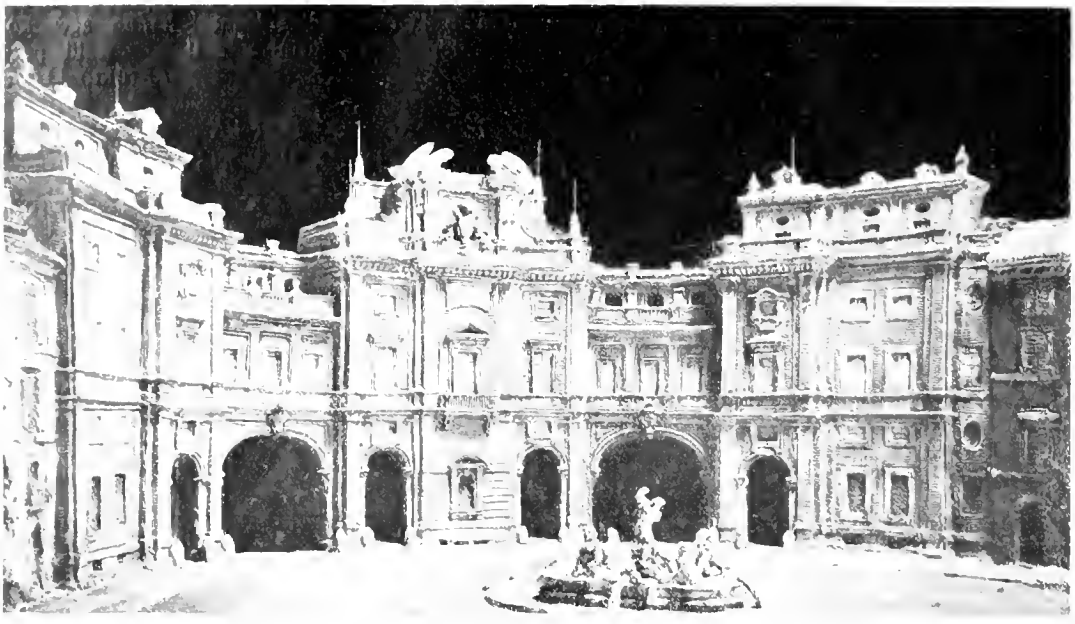
ARCH. PIACENTINI E BRASINI — PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA — PIANTA DEGLI EDIFICI.

Agonale) è costruita sull'antica Pianta dell'antico Circo, ed è riuscita forse la piazza più originale di Roma. Il palazzo Lancellotti, il palazzo Braschi, il palazzo Doria Pamphili, la superba chiesa di S. Agnese del Borromini e la magnifica fontana del Bernini, e tante altre case e palazzetti quattrocenteschi che la determinano, sono tutte vere opere d'arte che si allacciano e si fondono in un tutto veramente meraviglioso.

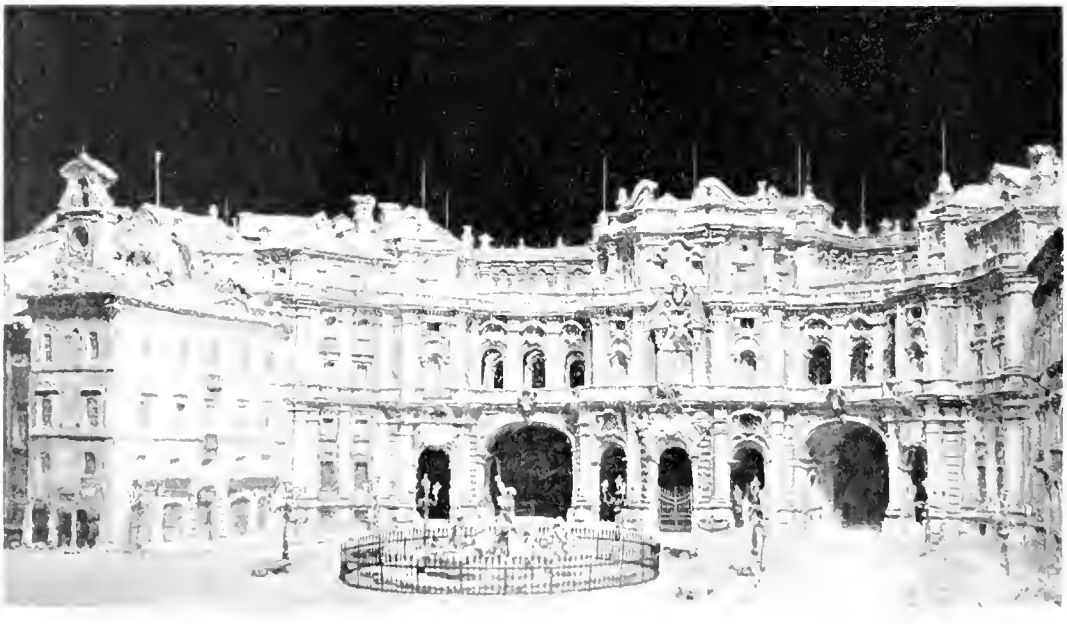
Soltanto lo sfondo della Piazza, il lato cioè che corrisponde alla parte curva dell'antico Circo, è tutto occupato da misere e indecorose casupole, che guastano l'armonia generale dell'insieme.

E poichè proprio dietro questa parte viene a sboccare la nuova via Zanardelli in asse con il Palazzo di Giustizia, sorse la necessità di studiare tutta questa zona per risolvere i vari problemi estetici e di viabilità.

Al concorso presero parte 10 concorrenti, con



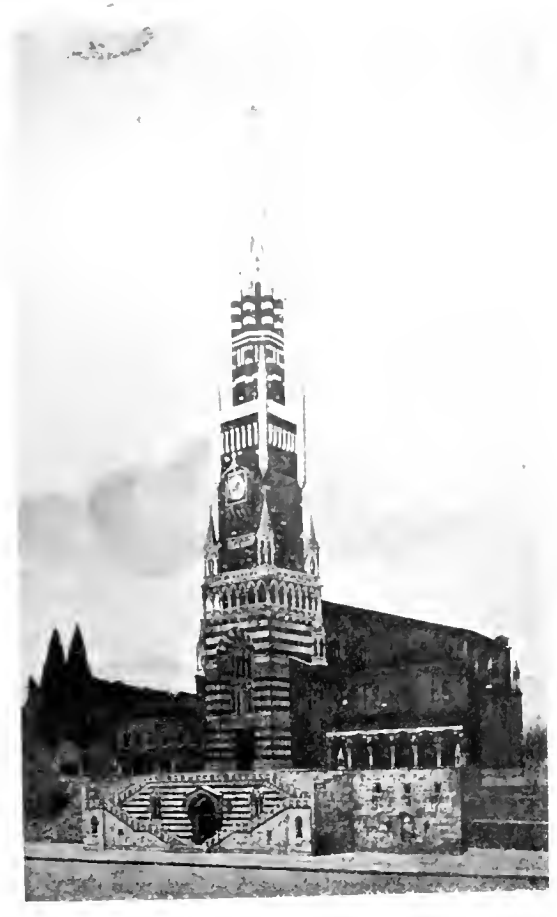
PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA.



PROSPETTO SU PIAZZA NAVONA E COLLEGAMENTO COLLE ALTRE CASE ESISTENTI.

ottimi lavori, bene studiati sia dal lato tecnico che artistico.

A giudicare vennero chiamati tutti i Presidenti di tutte le Associazioni artistiche e tecniche della Capitale, i quali con voti unanimi assegnarono il premio e designarono degno dell'esecuzione il progetto « Innocenzo X », redatto dagli architetti Marcello Piacentini e Armando Brasini.



CHIESA DEI PP. CAPPUCCINI DI FIUME (ARCH. GIUSEPPE BERTI).

Il progetto risolve in modo semplicissimo e pratico la planimetria: due arconi schiacciati e 4 portici mettono in comunicazione la Piazza con la via Zanardelli e le vicinanze: questi arconi, anzichè formare una vera e propria galleria, sboccano in due piazzaletti, sul tipo dei caratteristici passaggi della Roma seicentesca, come le sacrestie di S. Pietro, la Pace, i burrò, ecc. In tal modo vengono a determinarsi tre grandi corpi di fabbricati, da destinarsi ad uso di abitazioni di lusso, senza alcuno spreco di spazio, e senza alcun sacrifizio alla monumentalità.

Lo stile dell'edificio è del più caratteristico barocco romano, ed è in perfetta armonia con il rimanente della Piazza.

Il valore particolare che è stato riscontrato in quest'opera è non soltanto la conoscenza degli elementi dello stile, ma sopratutto il sapore specialissimo, quel non so che di intimo e profondo che è l'anima dello stile; tanto che alcuni Commissari dicevano di sembrar loro di essere innanzi ad un monumento della Roma seicentesca, e non avanti ad un'opera di imitazione. Il progetto era presentato splendidamente, con numerosissimi schizzi, prospettive, piante, bozzetti in gesso, fotografie della Piazza restaurata, ecc.

Noi ci rallegriamo sinceramente e vivamente con i due egregi giovani: il Piacentini, uno dei migliori collaboratori dell'*Emporium*, dimostra ci prediligere sempre più i lavori di sistemazioni estetiche e paesistiche delle città, e con questo progetto ha dato prova della sua maturità in questo ramo modernissimo dell'architettura.

Il Brasini ci è noto per la sua eccezionale valentia di architetto e di decoratore, specialmente nell'arte seicentesca, che sente proprio come un autentico allievo del Borromini.

LA NUOVA CHIESA DEI PP. CAPPUCCINI DI FIUME.

L'architetto Berti è un giovane valoroso veneziano che non è alle sue prime prove. Ma questa chiesa di Fiume è veramente un'opera notevole. Venne progettata nello stile archiacuto veneziano. La chiesa è lunga dalla fronte della torre all'esterno dell'abside centrale, metri 59; è larga da esterno ad interno metri 20. A sinistra della chiesa vi è il convento dei Padri Cappuccini. L'interno della chiesa è decorato tutto ad affresco, con un ricco basamento di noce intarsiata. La torre dal piano stradale alla cella campanaria misura metri 64 ed alla sommità della guglia m. 96.

LA CASA MODERNA A MILANO.

E' anche artistica. Poichè la costruzione sorta di recente a Milano fra via Cappuccini e via Vivaio, segna un vero punto di partenza per il contemperamento dell'arte con la vita, voglio dire della bellezza con la comodità, del gusto con l'igiene, dell'ideale, insomma, col reale, della poesia con la prosa..

La casa moderna, concepita con questo duplice intento, fino ad oggi non esisteva in Italia. I vecchi palazzi storici non rispondono, come comodità interne, ai nuovi bisogni della vita, e, del resto, sono quasi tutti riserbati ad abitazione dei soli proprietarii. Le ville, che vanno sorgendo anche nei quartieri meno eccentrici delle maggiori città nostre, sia perchè esse pure non si appigionano sia perchè esorbitano dal nostro tema, non possono intere-

sarci anche se rispondono alle due qualità sopra esposte.

La nuova casa è sorta su disegno di un giovane artista emiliano, che ha un vero culto per la sua professione e lavora attivamente con gioia a produrre opere nobilissime, appartiene a quel piccolo numero di eletti che non si prostituiranno mai al commercio. Le molte case che già conta a Milano e a Napoli (compreso il grandioso edificio delle Terme di Agnano) sono tutte opere di bellezza. Giulio U. Arata unisce — come scrive Alfredo Melani nella prefazione al primo volume in cui sono raccolti i finissimi disegni e le piante di ben quaranta ville ideate od eseguite dall'in-

MILANO — PALAZZO BERRI E MEREGALLI.
(Fot. Ferrario).

faticabile artista — l'originalità al senso pittorico, bell'equilibrio di facoltà rare in un architetto italiano non dissociate dal senso pratico il quale, assorbito talora dal senso pittorico, integra, invece, il nostro architetto. Egli è un artista dell'architettura, un trionfatore sulla frigidezza accademica, onde invano gli domanderete le architetture cinquecentesche e barocche che livellano gli individui e ne isteriliscono l'azione. Le composizioni dell'Arata dicono il suo libero estro, ne dicono il perseverante studio d'« ambientarsi » con le sue architetture. Egli lancia frequenti le curve, i sott'archi e gli archi nelle sue composizioni che avviva di pieni in conci lapidei o laterizi, in vena d'economia, a meglio e naturarsi con le esigenze attuali: logico, estremamente logico, nell'intimo congiungimento dell'esterno con l'interno. Così, sottolineando spesso l'interno coi movimenti dell'esterno, quasi si mostra a chi guarda dalla via la intiera distribuzione delle stanze. La qual cosa allontana dall'architettura ogni deformazione scenografica, facile a snaturare le fabbriche asimmetriche e pittoriche la scenografia essendo arte falsa quando presume d'essere architettura e arte ingannatrice quando presume di sostituire la consistenza delle pietre alla imponderatezza delle sue linee.

L'architetto Arata è, dunque, ben lungi dal fare quello stile *liberty* o stile nuovo che molti ignoranti hanno voluto, per un momento, ritenere come caratteristico dell'architettura moderna. Ma egli non vuol nemmeno rifare il già fatto. L'architetto moderno deve volgere la mente a risolvere i problemi etnici in relazione con la vita contemporanea, deve cercare di rendere comoda, gaia, tepida ed areata la casa moderna, deve studiare e saper dal superfluo scegliere il buono nella architettura del passato — che, per questo, non ripeterà — adattandolo, quindi, ai bisogni della vita d'oggi e cercando di indovinare i bisogni futuri. L'architettura moderna, dunque, deve sostanzialmente e formalmente differenziarsi da quella passata. E se Giulio U. Arata si appalesa nell'opera sua grande ammiratore del medio-evo, ciò si deve a due ragioni: la prima, che l'architettura medioevale era più libera, le masse completamente asimmetriche, i particolari svariatissimi, la decorazione policroma aveva, insomma, quel fascino cui di rado sa sottrarsi un architetto artista; la seconda ragione è che l'Arata adopera — appunto come si faceva nel medio-evo — i materiali locali, e, quindi, costruendo in Lombardia fa molto uso del mattone che, oltre ad averci tradizioni locali, è ottimo materiale da costruzione.

È ovvio che quando l'Arata debba costruire una casa fuori della Lombardia, la sua arte non sarà più medioevalizzante. A Roma, per esempio, non gli passerebbe nemmeno per la testa di adoperare il mattone, ma ricorrerebbe al travertino. E allora muterebbe anche lo stile architettonico, dovendo, quasi sempre, l'architettura essere subordinata all'uso dei materiali.

L'architetto Arata, al pari degli artefici del buon tempo, cura di persona ogni minuzia degli edifici che progetta. Egli disegna tutto, assolutamente tutto: dalle facciate, alle piante, fino ai musaici, ai ferri, alle lampade decorative, ai pavimenti stessi. E ogni particolare concorre all'armonia dell'insieme, ogni cosa necessaria ai bisogni della vita è connessa in modo tale allo stile architettonico da divenire fonte di bellezza essa pure. Chi, per poco che si occupi d'arte, non ricorda quel mirabile capitolo scritto dal Ruskin sui camini? Il grande esteta, dopo avere osservato che il fumo delle case di città — a differenza di quello delle case di campagna — è volgare e quindi sgradevole, sostiene non dovere l'architetto richiamarvi sopra l'attenzione ornando i camini di fregi e ghirigori, ma al contrario doverne sviar gli occhi lasciandoli al più

possibile indistinguibili. Ora — egli aggiunge — « la non evidenza si può ottenere non con l'aderire ad alcun modello di semplicità, ma col prendere cura speciale che le linee del camino non interrompano e che il colore non sia in contrasto con quello della costruzione alla quale appartiene ». È quanto fa l'architetto Arata e di ciò pure gli va data lode.

Le due ultime sue case costruite a Milano hanno, per tutte queste ragioni, rivoluzionato un po' il mondo artistico lombardo. Qualunque cosa esca dal comune trova subito ad accoglierla opinioni estreme. Così chi si è schierato con entusiasmo dalla parte del giovane architetto emiliano, chi si mosse contro di lui quasi tacciandolo di stravagante. Noi ci metteremo fra i primi al modo stesso come la commissione edilizia milanese si è messa fra i secondi, negando la sua approvazione alla casa di via Cappuccini, cosa di cui gli arditi proprietarii Berri e Meregalli han fatto a meno, perchè probabilmente hanno maggior buon senso e più gusto di coloro i quali per la carica che coprono dovrebbero dettare legge in materia di estetica.

La casa di cui diamo alcune fotografie sorge fra via Cappuccini e via Vivaio. Dai suoi varii particolari il pubblico può formarsi un concetto della nobiltà dell'insieme. Ne sono proprietarii, come ho detto, i signori Berri e Meregalli che, affidandosi all'Arata, gli dettero carta bianca, riposando sereni nella serietà dell'arte sua. E l'Arata per la parte decorativa seppe scegliersi bene anche i collaboratori. Le statue che adornano la facciata di via

MILANO — PALAZZO BERRI E MEREGALLI.
PARTICOLARE DEL CORONAMENTO.

MILANO — PALAZZO BERRI E MEREGALLI — ANDRONE.
(Fot. Sommariva).

Vivaio le affidò allo scultore Prendoni, quelle che decorano la facciata di via Cappuccini le fece eseguire dal Calegari. Così, diviso fra due artisti la statuaria, potette aversi opera di decorazione veramente fresca e vivace. Le sei figure affrescate sull'ingresso (alte ben due metri) vennero eseguite dal pittore Rimoldi e i due bellissimi soffitti dell'androne si debbono al pittore Angelo d'Andrea. Sulla sommità dei pilastri di mattone allieta l'occhio una vera festa di musaici disegnati dallo stesso architetto, ognuno differentemente dall'altro. E i bow-window hanno artistici portavasi in ferro battuto che, quando saranno pieni di piante rampicanti, concorreranno alla gaiezza della facciata.

Si è parlato a Milano d'uno « stile Arata » risultamento di stili antichi fusi insieme con moderno spirito. E, certo, questo artista ha una vera personalità e forse la raccolta dei progetti delle ville che la Casa Bestetti e Tumminelli ha testè licenziata alle stampe in edizione di gran lusso, verrà saccheggiata da non pochi suoi colleghi. Sono, questi, gli incerti del mestiere. Tanto più quando il mestiere, propriamente il mestiere non lo si fa...

ARTURO LANCELLOTTI.

Giovanni Tesorone. — Con Giovanni Tesorone, morto improvvisamente il 3 dello scorso mese di novembre, scompare una delle figure più amabili, più simpatiche e più caratteristiche di studioso e di cultore d'arte del Mezzogiorno d'Italia.

Nato a Napoli nell'ottobre del 1848 da agiata famiglia borghese, egli aveva trovato nella sua stessa casa, che conteneva preziose collezioni di quadri antichi e moderni e di oggetti d'arte di ogni genere, raccolta dal padre durante i frequenti viaggi all'estero, il maggiore incitamento al nativo trasporto verso l'arte ed il miglior aiuto all'educazione ed al raffinamento del suo gusto estetico.

Avviato, per consiglio ed esortazione di un suo zio, chirurgo di chiara fama, allo studio delle scienze naturali, egli, con quel senso di armonioso e sagace equilibrio che regolar doveva tutti gli atti più importanti della sua vita, seppe accordare la scienza con l'arte. Infatti della particolare perizia acquistata nella chimica si giovò per penetrare e approfondire i complessi segreti della ceramica, la quale, fra le arti applicate all'industria, che tutte lo attrassero e lo interessarono, fu quella che predilesse ed in cui si mostrò in particolar modo esperto. A rendercene persuasiva testimonianza rimane, oltre a tre dotte monografie sull' « *Antico pavimento nelle loggie di Raffaello* », sui « *Pavimenti maiolicati del 400 e del 500 nelle chiese napoletane* » e sui « *Pavimenti a maiolica dell'Italia centrale e meridionale* », che la forma elegante e fiorita in cui sono scritte rende di assai gradevole lettura, il mirabile restauro della pavimentazione a piastrelle dell'appartamento Borgia in Vaticano, di cui egli ebbe l'incarico da papa Leone XIII nel 1897.

Direttore tecnico del Museo d'Arte Industriale di Napoli per parecchi anni, cooperatore prezioso, come organizzatore di mostre individuali o di gruppi e come presidente e relatore, delle esposizioni artistiche di Venezia, di Roma, di Torino, di Milano, di Faenza e di Chieti dall'ultimo ventennio, membro altamente apprezzato della Commissione Reale per la moneta presso il Ministero del Tesoro e di altre commissioni governative, incoraggiatore e protettore dell'attività dei giovani artisti meridionali, scrittore agile e forbito di relazioni ufficiali, fra le quali basterà che io citi come veri modelli del genere quella per l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa tenuta a Torino nel 1902 e quella pel Padiglione della Campania all'Esposizione Etnografica di Roma del 1911, Giovanni Tesorone possedeva in Italia ed all'estero numerosi amici, i quali in lui avevano appreso ad apprezzare non soltanto le rare doti di vivida intelligenza e di larga e soda coltura, ma la bonarietà arguta, la lealtà cordiale e l'entusiasmo disinteressato del carattere.

V. P.

MAISON TALBOT - MILANO
Gomme piene - Pattini per Cavalli - Pneumatici - Salvatacchi
La più antica ed importante casa del genere in Italia. 48, Foro Bonaparte - MILANO

FERRO-CHINA-BISLERI
LIQUORE TONICO
RICOSTITUENTE DEL SANGUE
NOCERA-UMBRA
(SORGENTE ANGELICA)
ACQUA MINERALE DA TAVOLA
VOLETE LA SALUTE??
BEVETE IL FERRO-CHINA-BISLERI

HYGIAMA del Dott. THEINHARDT
ipernutritivo e migliore
ricostituente
1/1 latta L. 4,50 ◆ 1/2 latta L. 3,—
Farmacie Deposito Generale
12, Corso P. Vittoria - MILANO

TUTTI DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

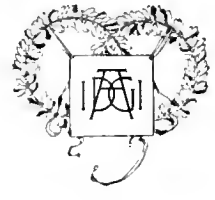
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

1914

CATALOGO

DELLE

ULTIME PUBBLICAZIONI ILLUSTRATE



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
BERGAMO

PADOVA, MUSEO CIVICO, N. 397 — FRANCESCO DEI FRANCESCHI: S. PIETRO.

LAUDEDEO TESTI

LA STORIA DELLA PITTURA VENEZIANA

Aspettato con impazienza, come ebbe a scrivere il Gronau, il primo volume di quest'opera alla quale l'*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* aggiudicava l'*unico* premio della fondazione Querini-Stampalia, ebbe, al suo apparire, le lodi unanimi della critica italiana e straniera per l'esattezza e la vastità delle informazioni, per la conoscenza completa che l'autore vi manifestava del materiale pittorico e delle fonti bibliografiche, tanto che giudici stranieri, fra i

più competenti, ebbero a proclamarlo un modello del genere. Al risultato storico critico corrispose il successo librario più lusinghiero. *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche* ha ora pronto il secondo volume al quale entro l'anno succederà il terzo che chiuderà la serie. Nel secondo volume, **Lo Sviluppo della Pittura Veneziana,** sono molte le cose nuove ed ardite. Infinite le aggiunte d'opere e d'artisti, le correzioni di fatti, date, documenti che per la loro forma danno al libro uno speciale sapore polemico mentre lo saturano di vita ardente e battagliera.

PARTE II.

LO SVILUPPO

(IL QUATTROCENTO)

Vol. in-4° grande, legato in tela e oro, con tavole in intagliotipia ed in tricromia, L. 30.

GIÀ PUBBLICATO:

PARTE I

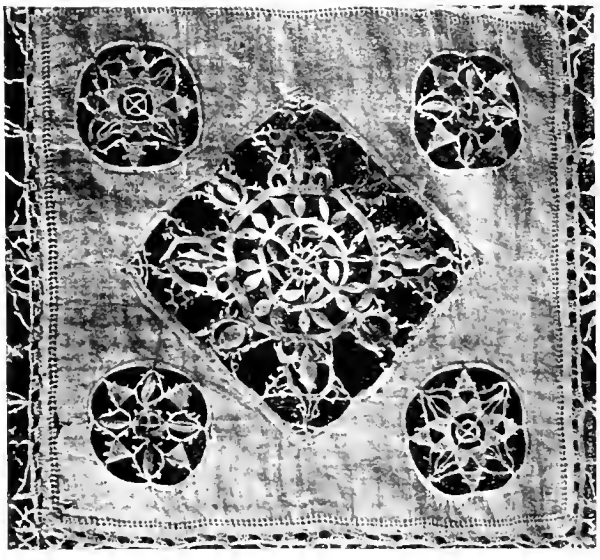
LE ORIGINI

Volume in-4° grande di pag. 556, legato in tela e oro, con 294 illustrazioni, 8 tavole in intagliotipia e 12 in tricromia, L. 30.

Antiche Trine Italiane

RACCOLTE E ORDINATE DA ELISA RICCI

Opera in due volumi in-4° grande, con tavole in fotoincisione, tricromia, bicromia, zincografia, riproducenti motivi inediti, fotografati da trine originali, scelte nelle migliori raccolte private e nei tesori delle grandi famiglie italiane. Legato in tela inglese con fregi in oro e busta di custodia.



Quest' opera così fortunata tanto che se ne esaurì l'edizione in poco tempo e che ebbe la ventura di essere tradotta in altre lingue, è stata ora completamente rifatta dall'autrice, migliorato ed aumentato il materiale illustrativo ed allestita in forma più maneggevole ed elegante la forma e la legatura.

L'autrice fa brevemente la storia del merletto italiano, mentre gli splendidi saggi e i tipi meravigliosi riprodotti, scovati negli scrigni delle signore, nell'ombra delle sagrestie, nelle raccolte degli antiquari, narrano le glorie di questo nobile e squisito ornamento.

L'opera è divisa in due parti:

PARTE I.

TRINE AD AGO

di pag. 460, con 570 illustrazioni, L. 90.—

PARTE II.

TRINE A FUSELLO

di pag. 340, con 250 illustrazioni, L. 50.—

Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE – BERGAMO

- ARS UNA: SPECIES MILLE -

STORIA GENERALE DELL'ARTE

La collezione intera formerà una *Storia Generale delle Arti Figurative* dai tempi antichissimi ai giorni nostri. Ogni singolo volumetto, che conterrà da sei ad ottocento illustrazioni e tavole a colori, sarà opera del più reputato storico dell'arte della rispettiva nazione.

Per la straordinaria modicità del prezzo, la nuova collezione è alla portata d'ognuno; perciò essa è destinata a rendere i maggiori servizi agli artisti, architetti, pittori, scultori, incisori, agli studiosi, a quanti insomma hanno il culto del bello.

IN PREPARAZIONE:

Grecia di *Amelung.*
Roma di *Strong.*
Bisanzio di *Millet.*
Italia del Sud di *G. Poggi.*
Olanda di *G. Bode.*
Germania di *Popp.*
China e Giappone di *Maitre.*
India e Persia di *Foucher.*
America di *Cortissoz.*

VOLUMI PUBBLICATI:

Isole Britanniche di Sir *Walter Armstrong.*

Italia Settentrionale di *Corrado Ricci.*

Francia di *Louis Hourticq.*

Egitto di *G. Maspero.*

Spagna e Portogallo di *Marcel Dieulafoy.*

MARCEL DIEULAFOY

L'Arte in Spagna e Portogallo

Volume di pagine 412, con 745 illustrazioni e 4 tavole colorate

L'autore studia fino dalle origini più remote le varie manifestazioni dell'architettura, della scultura e della pittura nella Spagna e nel Portogallo, svolgendo in un compendio chiaro e geniale la storia della civiltà cristiana e mussulmana e quella risultante dal connubio di esse e dalle influenze straniere.

IN STAMPA:

MAX ROOSES

DIRETTORE DEL MUSEO D'ANVERSA

L'ARTE IN FIANDRA

Vol. di pag. 350, con 656 illustrazioni e 4 tavole colorate

Il prezzo di ciascun volume, rilegato in tela flessibile e di formato tascabile, è di **L. 7.50**

UGO OJETTI

LA DECIMA ESPOSIZIONE D'ARTE A VENEZIA

Splendido volume in-4° di pag. 352, con 453 illustrazioni e due tavole, incartonato, con diciture in rilievo e busta di custodia.

PREZZO DEL VOLUME, L. 12.—

VITTORIO PICA

L'ARTE MONDIALE ALL'ESPOSIZIONE DI ROMA

Grosso volume in-4° di pag. CLVIII-540, stampato con tipi e su carta di lusso e splendidamente illustrato da 732 riproduzioni in foto-incisione di pitture, sculture e stampe.

Prezzo del volume legato in pelle e tela con fregi in oro, L. 30.—

IL MUSEO D'AMSTERDAM

PREFAZIONE DI W. STEENHOFF, CON 36 TAVOLE A COLORI

La Galleria dei quadri del Museo di Amsterdam deve la sua eccezionale importanza alla ricchezza di capolavori della migliore epoca dell'Arte Nazionale Olandese.

Il grande valore di questa insigne collezione si può pienamente apprezzare nell'esaminare le splendide riproduzioni contenute nel presente volume.

Rembrandt, Ruisdael, Jan Steen, Frans Hals, Mabuse, Scorel.... sono qui raccolti ed illustrati con cura somma dallo Steenhoff, il notissimo studioso di arte olandese.

Splendido volume in-4° grande, legato in tela, con rilievi a secco ed oro.

PREZZO L. 35.—

MUSEI DI PIETROBURGO

CON PREFAZIONE DI LUIGI RÉAU
DIRETTORE DELL'ISTITUTO FRANCESE DI PIETROBURGO

L'*Ermitage*, la meravigliosa raccolta, formata si può dire dalla dinastia dei Romanoff, è fra le maggiori quadrerie del mondo. Nessun altro Museo può vantare di possedere 40 Rembrandt, ben poche gallerie estere possono mostrare tante opere autentiche di Raffaello, nessuno studioso può dire di conoscere a fondo le scuole dei Paesi Bassi e della Spagna se non ha visitato l'*Ermitage*.

La nostra pubblicazione riproduce in splendide tavole le migliori opere ivi raccolte, illustrate dal Prof. Réau, il chiaro scrittore, direttore dell'Istituto Francese di Pietroburgo.

Splendido volume in 4° grande, con 36 tavole a colori, riccamente legato in tutta tela, con fregi a secco ed oro, L. 35.—

Collezione di Monografie Illustrate

Serie " ITALIA ARTISTICA "

VOLUMI ILLUSTRATI IN-4, IN CARTA PATINATA, INCARTONATI, CON FREGI IN ORO, OPPURE RILEGATI IN MEZZA PELLE E CON BUSTA DI CARTONE

Serie premiata con medaglia d'oro dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio e coll'unico primo premio alla Mostra di Storia dell'Arte di Roma.

La Collezione « ITALIA ARTISTICA », costituita da singole monografie per ciascuna città o luogo d'arte celebre, illustrate sontuosamente e profusamente, ha il proposito di far conoscere le bellezze naturali della patria nostra. — Di questa magnifica Serie, accolta con plauso in tutto il mondo, si sono venduti circa 300000 esemplari.

I volumi finora pubblicati sono:

1. **Ravenna** di C. Ricci . . . . . L. 4
2. **Ferrara** e **Pomposa** di G. Agnelli . . . . . » 3,50
3. **Venezia** di P. Molmenti . . . » 3,50
4. **Girgenti** di S. Rocco: **Da Segesta a Selinunte** di E. Mauceri » 3,50
5. **La Repubblica di S. Marino** di C. Ricci . . . . . » 3,50
6. **Urbino** di G. Lipparini . . . » 3,50
7. **La Campagna Romana** di C. Fleres . . . . . » 4.—
8. **Le isole della Laguna Veneta** di P. Molmenti e D. Mantovani » 4.—
9. **Siena** di A. J. Rusconi . . . . » 4.
10. **Il Lago di Garda** di G. Solitro » 3,50
11. **San Gimignano** di R. Pantini . » 4.—
12. **Prato** di E. Corradini: **Montemurlo** e **Campi** di G. A. Borgese . . . . . » 3,50
13. **Gubbio** di A. Colasanti . . . » 3,50
14. **Comacchio, Argenta** e **le Bocche del Po** di A. Beltramelli » 4.
15. **Perugia** di R. A. Gallenga Stuart . . . . . » 4.—
16. **Pisa** di I. B. Supino . . . . . » 4.—
17. **Vicenza** di G. Pettina . . . . » 4
18. **Volterra** di C. Ricci . . . . . » 4.—
19. **Parma** di L. Testi . . . . . » 4.
20. **Il Valdarno da Firenze al mare** di G. Carocci . . . . . » 4.—
21. **L'Aniene** di A. Colasanti . . » 4.
22. **Trieste** di G. Caprin . . . . » 4.—
23. **Cividale del Friuli** di G. Fogolari . . . . . » 4
24. **Venosa** e **la Regione del Vulture** di G. De Lorenzo . . . » 3,50
25. **Milano**, P. I, di F. Malaguzzi Valeri . . . . . » 4.
26. **Milano**, P. II, di F. Malaguzzi Valeri . . . . . » 4.—
27. **Catania** di F. De Roberto . . » 4.—
28. **Taormina** di E. Mauceri . . . » 3,50
29. **Il Gargano** di A. Beltramelli. » 4
30. **Imola** e **la Valle del Santerno** di L. Orsini . . . . . » 4.
31. **Montepulciano, Chiusi** e **la Val di Chiana Senese** di F. Bargagli-Petrucci . . . . . » 4.—
32. **Napoli**, P. I, di Salvatore di Giacomo . . . . . » 5.
33. **Cadore** di A. Lorenzoni . . . » 4.
34. **Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò** di G. Paterno Castello . . . . . » 4.—
35. **Foligno** di M. Faloci Pulignani L. 4.—
36. **L'Etna** di G. De Lorenzo . . » 4.—
37. **Roma**, P. I, di D. Angeli . . » 3.50
38. **L'Ossola** di C. Errera . . . » 3.50
39. **Il Fucino** di E. Agostinoni . . » 4.—
40. **Roma**, P. II, di D. Angeli . . » 5.—
41. **Arezzo** di G. Franciosi . . . » 4.—
42. **Pesaro** di G. Vaccaj . . . . » 4.—
43. **Tivoli** di A. Rossi . . . . . » 4.—
44. **Benevento** di A. Meomartini . » 4.—
45. **Verona** di G. Biadego . . . . » 4.—
46. **Cortona** di G. Mancini . . . » 5.—
47. **Siracusa** e **la Valle dell'Anapo** di E. Mauceri . . . . . » 4.—
48. **Etruria Meridionale** di S. Bargellini . . . . . » 4.—
49. **Randazzo** e **la Valle dell'Alcantara** di F. De Roberto . . » 4.—
50. **Brescia** di A. Ugoletti . . . » 4.—
51. **Bari** di F. Carabellese . . . » 5.—
52. **I Campi Flegrei** di G. De Lorenzo » 5.—
53. **Valle Tiberina: Da Montauto alle Balze - Le sorgenti del Tevere** di P. L. Occhini . . . » 4.—
54. **Loreto** di A. Colasanti . . . » 4.—
55. **Terni** di G. Lanzi . . . . . » 4.50
56. **Foggia** e **la Capitanata** di R. Caggese . . . . . » 4.—
57. **Bergamo** di P. Pesenti . . . » 4.50
58. **Il Litorale Maremmano** di C. A. Nicolosi . . . . . » 5.—
59. **Bassano** di G. Gerola . . . . » 4.—
60. **La Montagna Maremmana** di C. A. Nicolosi . . . . . » 5.—
61. **Il Tallone d'Italia: I. Lecce e dintorni** di Giuseppe Gigli . . » 4.—
62. **Torino** di Pietro Toesca . . . » 4.50
63. **Pienza, Montalcino** e **la Val d'Orcia Senese** di F. Bargagli-Petrucci . . . . . » 5.—
64. **Altipiani d'Abruzzo** di Emidio Agostinoni . . . . . » 5.—
65. **Padova** di Andrea Moschetti . » 4.50
66. **La Brianza** di Ugo Nebbia . . » 5.—
67. **Terracina** di Attilio Rossi . . » 4.50
68. **Il Tallone d'Italia: II. Gallipoli, Otranto** e **dintorni** di Giuseppe Gigli . . . . . » 4.—
69. **Ascoli Piceno** di C. Mariotti . » 4.—
70. **Da Gemona a Venzone** di Giuseppe Bragato . . . . . » 4.—
71. **Spello, Bevagna, Montefalco** di Giulio Urbini . . . . . » 4.—
72. **Capri** di Enzo Petraccone . . » 4.—

Volumi rilegati in mezza pelle, fregi in oro e custodia di cartone, Lire **1.50** *in più.*

BIBLIOGRAFIA delle STAMPE POPOLARI ITALIANE

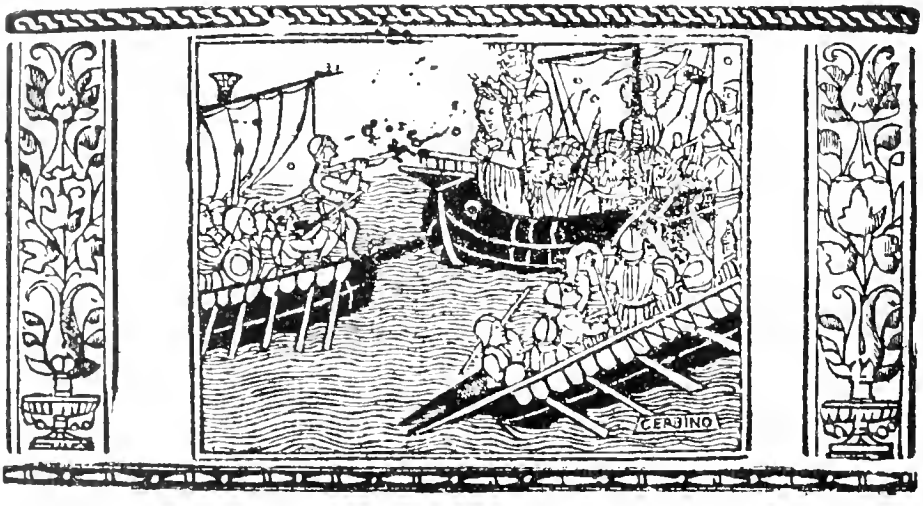
VOLUME PRIMO

Stampe Popolari della R. Biblioteca di S. Marco

PER CURA DI ARNALDO SEGARIZZI

CON INTRODUZIONE DI FRANCESCO NOVATI

PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ BIBLIOGRAFICA ITALIANA



L'opera inizia un lavoro grandioso, la descrizione rigorosamente metodica di tutto quanto avanza del patrimonio letterario del popolo italiano. — L'arricchisce la splendida illustrazione, svariata in modo mirabile.

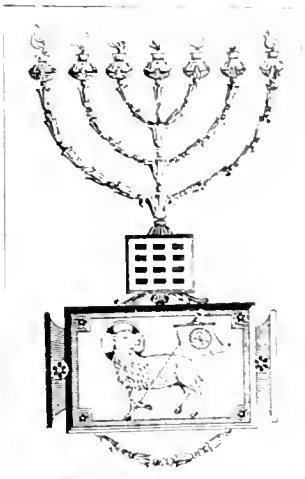
Lamberto Loria scrisse nella *Rassegna Contemporanea* che la *Bibliografia* ha il più splendido complemento che mai si potesse desiderare, la riproduzione in fac-simile di numerose incisioni, così che oltrechè rilevantissimo contributo alla storia della poesia popolare italiana, è uno strumento di sommo rilievo per meglio conoscere e valutare lo svolgimento dell'arte dell'incisione. — La nota rivista *Fanfulla della Domenica* lo dichiara volume d'un valore bibliografico incontestabile.

L'opera di pag. 368, con 280 illustrazioni, è legata in finta pergamena con fregi in oro.

PREZZO DEL VOLUME, L. 30.—

LA BIBBIA NELL'ARTE

100 SPLENDIDE INTAGLIOTIPIE, TRATTE DAI DISEGNI ORIGINALI DI GRANDI MAESTRI CONTEMPORANEI
BIOGRAFIA PER OGNI ARTISTA E INTRODUZIONE DI
UGO OJETTI



Dice Ugo Ojetti nella sua prefazione: « Questa Bibbia tutta d'immagini resta un documento che in molte pagine è di bellezza e di poesia, e in tutte è di storia, un documento prezioso per la storia dell'anima moderna che, a contatto del libro più venerato nei secoli dagli uomini del nostro occidente, s'infiamma ancora e cerca la fede d'una volta.

Questi cento grandi disegni che illustrano i fatti e le figure salienti della Bibbia sono l'opera originale, eseguita apposta per questa raccolta, di ventisei fra i più illustri artisti moderni d'ogni razza e d'ogni religione: Segantini, Morelli, Michetti, Israëls, Puvis de Chavannes, Burne-Jones, Liebermann, Uhde, Alma-Tadema, Walter Crane, Gérôme, Repin, ecc.

Di ognuno di questi pittori Ugo Ojetti ha scritto una concisa e limpida biografia, così che la *Bibbia nell'Arte* piacerà ad ogni anima rispettosa o devota alla grande religione di cui la Bibbia è la storia e il poema, piacerà agli artisti, piacerà agli studiosi dell'arte contemporanea. E resterà come la prima opera degna d'avvenire e davvero monumentale in quella rinascita dell'Arte Cristiana che ormai è desiderata e augurata da tutti i credenti e da tutti i poeti.

Grosso volume legato in tela, fregi e taglio in oro, con busta di custodia

PREZZO L. 30.—

Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

COLLEZIONE MINIATURE

10 nitide fotoincisioni di capolavori più significativi per ciascuna Raccolta

e per ciascun Maestro. Rilegate in elegante volumetto con testo esplicativo

Diffondere ognor più la cognizione delle meraviglie artistiche del nostro Paese, far conoscere i capolavori dei nostri grandi artisti tanto antichi che moderni e delle maggiori nostre Raccolte, è ciò che si propone la presente collezione.

La minuscola ed elegantissima serie, di cui ogni volumetto è formato da 10 illustrazioni, riprodotte col sistema fotomeccanico il più perfetto, corredato di una biografia per ciascun maestro e con note esatte e complete per ogni opera, rivedute da scrittori notissimi, quali Corrado Ricci, Ugo Ojetti, Gino Fogolari, Laudedeo Testi, Francesco Novati, Vittorio Pica, ecc., ha incontrato il completo favore del pubblico, tanto che poco tempo dopo la pubblicazione delle prime edizioni si è dovuto attendere a nuove ristampe.

Serie: GALLERIE ITALIANE

1. Pinacoteca di Brera di Milano.
2. Idem: Gli affreschi di B. Luini.
3. Galleria di Parma.
4. Museo Poldi-Pezzoli in Milano.
5. Pinacoteca Ambrosiana in Milano.
6. Accademia di Venezia: I capolavori.
7. Accademia Carrara in Bergamo.
8. Pinacoteca Comunale di Verona.
9. Galleria d'Arte Moderna del Castello Sforzesco di Milano.
10. Galleria Palatina di Firenze.
11. La Certosa di Pavia.

Serie: MAESTRI DELLA PITTURA

1. Giovanni Bellini.
2. Carlo Crivelli.
3. Tiziano Vecellio.
4. Raffaello Sanzio *: Le Madonne.
5. Raffaello Sanzio **: I capolavori di arte sacra.
6. Raffaello Sanzio ***: I capolavori di arte profana.
7. Sandro Botticelli
8. Leonardo da Vinci.
9. Andrea Mantegna.

Serie: MAESTRI DELLA SCOLTURA

1. Michelangelo Buonarroti.

Serie: ARTISTI CONTEMPORANEI

1. Marius Pictor.
2. I Ciardi.
3. Luigi Selvatico.
4. Tranquillo Cremona
5. Gaetano Previati.
6. Lucien Simon.
7. Ettore Tito.
8. Victor Rousseau (in stampa).
9. Alberto Martini.
10. Hans St. Lerche (in stampa).

Prezzo di ogni volumetto rilegato, L. 2.—

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO

Cataloghi ed Elenchi

DELLE

Raccolte d'Arte pubbliche e private

Non vi è più sicura guida e miglior ricordo per chi intende visitare le Gallerie ed i Musei d'Arte del *Catalogo* delle opere esposte, il quale permette di farci una nozione precisa di ciò che è contenuto nelle singole Raccolte prima della visita, e sarà poi il più fedele memento delle proprie impressioni, dei propri studi.

Intenzionati di redigere il *Catalogo* per le maggiori Gallerie e Musei d'Italia, elenchiamo intanto quelli sino ad ora editi, tutti riveduti ed approvati dai Direttori delle singole Raccolte.

Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, di *Francesco Malaguzzi-Valeri,* con cenno storico di *Corrado Ricci.* Volume in-16° di pagine 304, con 70 illustrazioni in nero ed una intagliotipia. Legato in tutta tela, con fregi a secco ed in oro . . . . . L. 5. —

Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona, di *G. Trecca.* Volume in-16 di pagine 240, con 70 illustrazioni in nero ed una eliotipia. Legato in tutta tela, con fregi a secco ed in oro . . . . . » 3 —

Catalogo della Galleria Comunale di Prato, di *Roberto Papini.* Pubblicato a cura della R. Soprintendenza alle Gallerie e Musei della Toscana. Volume in-16° di pagine 86, con 18 illustrazioni, incartonato. . . . . » 1 50

Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara di Bergamo, con prefazione di *Corrado Ricci.* Volume in-16 di pag. 120, con 60 illustrazioni, incartonato » 2.—

Elenco dei quadri e stampe del Museo Civico di Verona. Volume in-16 di pagine 148, con 1 tavola, incartonato . . . . . » 2.—

Elenco dei quadri della R. Pinacoteca di Brera di Milano. Volume in-16 di pagine VIII-136, incartonato . . . . . » 1 —

Mostra dei dipinti di Lodovico Cardi detto il Cigoli nel Gabinetto dei disegni agli Uffizi, Volume in-16 di pagine 32 . . . . . » 0.50

Mostra dei cartoni e disegni di Federico Baroccio nel Gabinetto dei disegni agli Uffizi. Volume in-16 di pagine 72, con 12 illustrazioni, incartonato . » 3.—

Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

= LE CITTÀ = DEL SILENZIO

IMPRESSIONI DI FERRUCCIO SCATTOLA

CON PREFAZIONE DI UGO OJETTI

Contiene 12 tavole in tricromia, il testo è stampato su carta china; testo e tavole calcograficamente rimontate su cartoncino.

Prezzo del volume del formato in-folio, legato in tela con fregi in oro e busta di custodia, L. 30.—

Dott. ACHILLE BERTARELLI e HENRY PRIOR

IL BIGLIETTO DI VISITA ITALIANO

CONTRIBUTO ALLA STORIA DEL COSTUME E DELL'INCISIONE NEL SECOLO XVIII

CON 670 FIGURE, DELLE QUALI 80 DAI RAMI ORIGINALI

Volume in-4° grande, in carta lanilla, con rami dell'epoca, fotoincisioni, tricromie, bicromie, zincotipie

Legato in tela e oro con busta, L. 100.—

◇ ◇ UGO OJETTI ◇ ◇

CH. MOREAU-VAUTHIER

LA PITTURA

I DIVERSI PROCESSI, LE MALATTIE DEI COLORI, I QUADRI FALSI

Prefazione di G. A. SARTORIO

Vol. di pagine 272, con 24 illustrazioni a colori e 27 in nero, tirate fuori testo.

Rilegato in tela con busta di custodia, L. 12.—

LA CERTOSA = DI PAVIA =

Splendido album riproducente questo gioiello architettonico e le opere migliori di pittura e di scultura ivi raccolte, comprendente 15 tavole in tricromia dal vero montate calcograficamente, dicitura in rilievo con cartella di custodia stampata con fregi in oro.

PREZZO L. 5.—

CENTO CAPOLAVORI DELLA RINASCENZA ITALIANA

RIPRODOTTI A FOTOINCISIONE

CON PREFAZIONE DI CORRADO RICCI

E CENNI STORICI DI LUIGI PELANDI

II Ristampa

Sono 100 finissime riproduzioni tirate calcograficamente, con notizie biografiche per ogni maestro e storiche per ogni capolavoro. Elegantissimo volumetto in-12° in legatura Omar, in pelle scamosciata, oro sui quadranti, taglio dorato, con busta di custodia.

PREZZO L. 20.—

I MAESTRI DEL COLORE

PUBBLICAZIONE MENSILE IN FASCICOLI, CIASCUNO DI 6 TAVOLE COLORATE

◇ ◇ CON TESTO ESPLICATIVO DOVUTO AI MIGLIORI CRITICI EUROPEI ◇ ◇

La nuova annata dei " MAESTRI DEL COLORE „ per ricchezza, squisitezza e finezza di esecuzione non sarà inferiore alle precedenti; anzi, incoraggiati dallo straordinario successo, promettiamo noi quanto i nostri coeditori di fare ogni sforzo per migliorare nel 1914 la pubblicazione.

I " MAESTRI DEL COLORE „ hanno acquistato amici in tutta Europa, e si pubblicano nello stesso tempo in italiano, tedesco, francese, russo, ungherese, olandese e svedese; comprendendo riproduzioni dei migliori dipinti dell'arte contemporanea mondiale.

L'abbonamento di 12 fascicoli che incomincia dal Gennaio 1914 è di L. 30. . Ciascun fascicolo, L. 3.50.

Le annate precedenti, di 72 tavole colorate ciascuna, sono state pubblicate in altrettanti splendidi volumi con testo esplicativo.

Ogni volume, L. 35. -

LE GALLERIE D'EUROPA

PUBBLICAZIONE MENSILE IN FASCICOLI DI 5 TAVOLE COLORATE CIASCUNO,

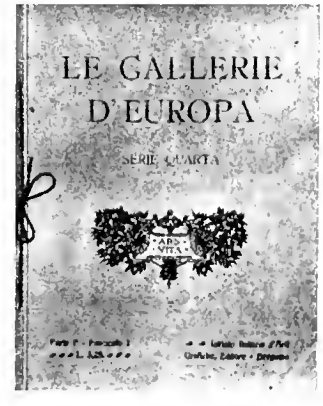
CON TESTO ESPLICATIVO DOVUTO AI MIGLIORI CRITICI E STORICI DELL'ARTE

La IV Serie di questo magnifico periodico conterrà riproduzioni delle meravigliose opere raccolte nelle Gallerie di Venezia, nel Museo del Prado a Madrid, nel Museo Federico di Berlino, nella Collezione Wallace di Londra, ecc.

Questa splendida pubblicazione si rivolge in modo speciale agli studiosi ed amatori dell'arte, nonchè a chi ha vaghezza di possedere le migliori e più esatte riproduzioni a colori dei capolavori esistenti nelle Gallerie europee.

Il prezzo di sottoscrizione è: per i due volumi della IV Serie L. **90.**—, per ogni volume L. 50.—, ciascun fascicolo L. 3.25.

I 6 volumi già pubblicati si possono acquistare separatamente al prezzo di L. 50.— ciascuno.



Dirigere richieste con Cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE

: LETTERATURA SCIENZE E VARIETA' :

Sin dal suo primo sorgere l'*EMPORIUM* si è imposta la missione di educatore del gusto del pubblico; di rivelatore di ogni interessante caratteristica, e più o meno ignorata manifestazione delle arti e delle scienze, così all'Estero come in Italia.

Il suo programma pubblicato nel primo fascicolo (gennaio 1895!) diceva: — « Popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior « fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo ci- « vile, con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a « specialisti ed accompagnate sempre da *illustrazioni* che siano *docu- « menti* presi dal vero e sui luoghi; riprodotti coi sistemi ultimi dell'arte grafica più progredita ».

Il favore crescente del pubblico prova che l'opera intrapresa dall'*EMPORIUM* durante i 19 anni di vita non fu nè inutile nè superflua.

L'*EMPORIUM* sarà anche nella nuova annata attento allo schiudersi di ogni attività nei campi dello scibile, pronto a dare l'immagine di quanto viene mano mano prodotto dalle Arti belle, o diventa patrimonio della scienza, valendosi di ogni più moderno processo delle arti della stampa, procurando con ogni mezzo di dare all'Italia la più bella delle sue *riviste di lusso*, sia per le attrattive del contenuto, sia per l'incomparabile buon mercato.

SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

PREZZI D'ABBONAMENTO:

		Italia	Unione Postale
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 10.	13.
	Semestre	„ 5.50	7. –
Spedizione in busta cartonata . .	Anno	„ 11. –	15. –
	Semestre	„ 6. –	8. –

Fascicoli separati L. 1.—; Estero L. 1.30

Sono disponibili poche copie complete delle prime otto annate, al prezzo di L. 130.— in broché, L. 155.— rilegate in tela e oro.

Si pubblica il primo d'ogni mese, in fascicoli di 80 pagine in-4°, illustrate da circa 120 finissime incisioni e tavole separate.

SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

*Per abbonarsi dirigersi all'Ufficio Postale o con Cartolina-vaglia all'Amministrazione dell'*Emporium
*presso l'*ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO.

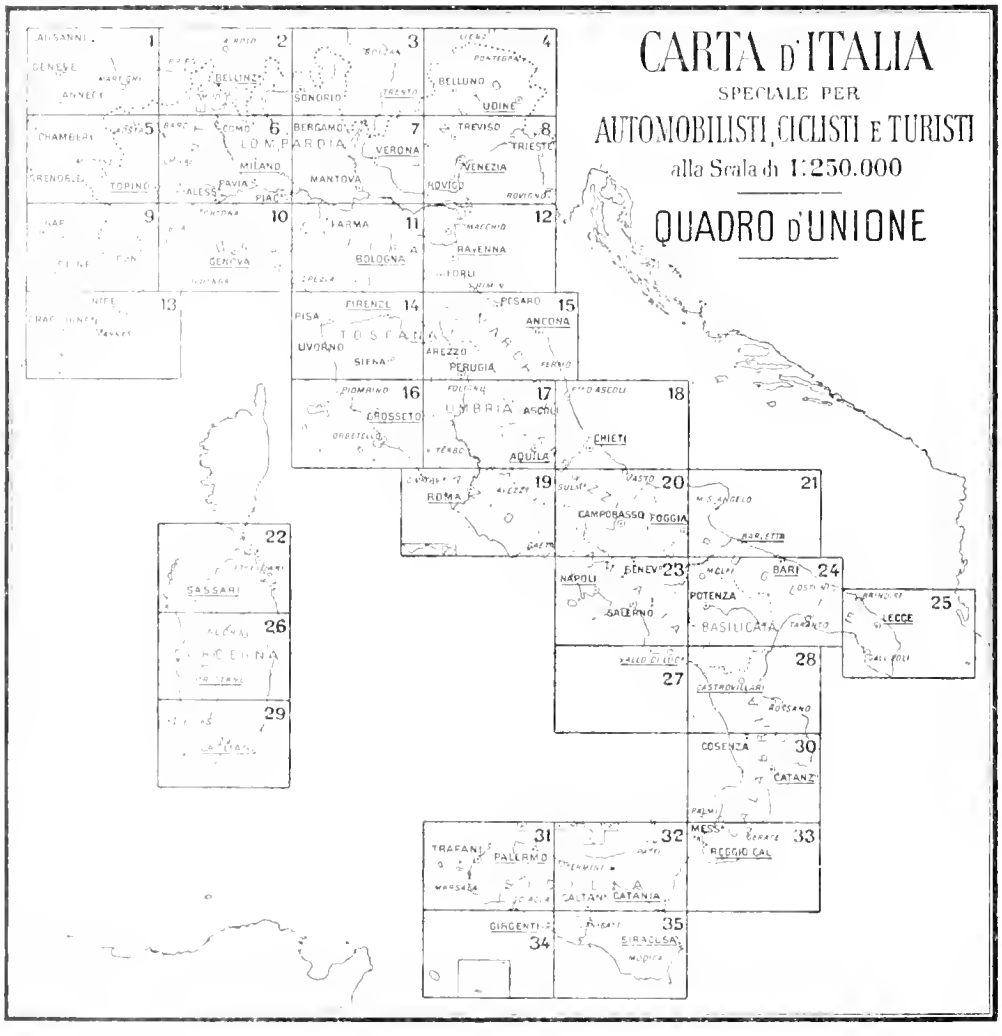
Carta Stradale d'Italia

alla Scala di 1:250,000

IN 35 FOGLI

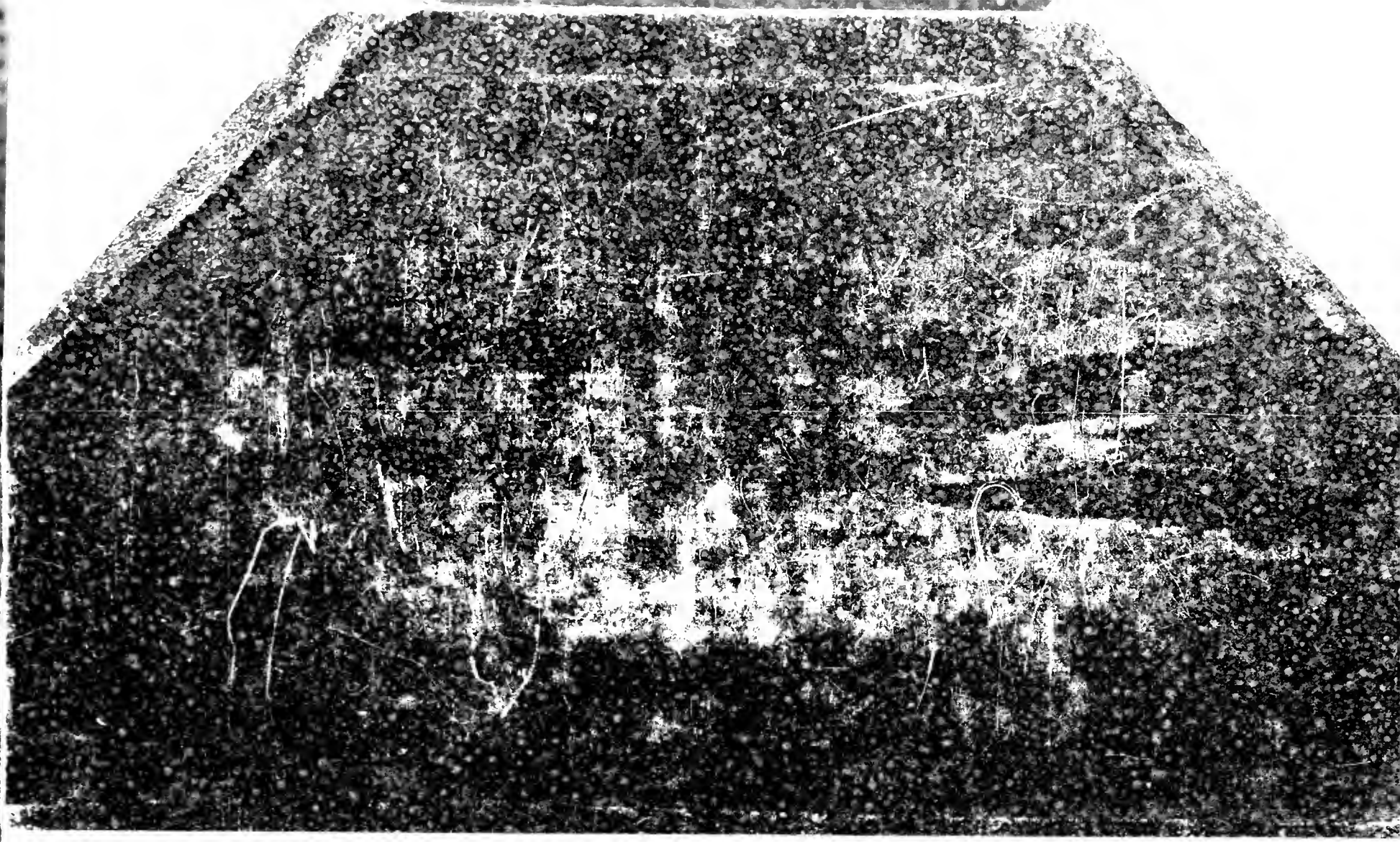
speciale per Automobilisti, Ciclisti e Turisti

compilata sopra la Gran Carta dell'I. G. M. al 100.000 e su tutte le ultime migliori Carte e Guide regionali, controllata con appositi sopra luoghi e posta in relazione alle pubblicazioni automobilistiche della Francia e dell'Austria-Ungheria dal Colonnello GIOVANNI MARIENI.



Questa **Carta**, preparata con l'appoggio morale delle maggiori **Autorità Automobilistiche,** è nitidamente incisa e stampata a nove colori, con tutte le indicazioni geografiche e topografiche più utili, quote altimetriche, stato e pendenze stradali, ecc. ecc., riveduta, controllata e aggiornata nella parte stradale con appositi controlli sul terreno, perfettamente leggibile in *auto,* è piegata e disposta così che, aperta, può tenersi sempre distesa sotto l'occhio del *chauffeur.* Sull'esempio delle congeneri Carte estere risponde alle esigenze tutte dell'uso speciale al quale è destinata. Un indice alfabetico di nomi con riferimento pratico alle sue sezioni, accompagna ciascun foglio. Quadro delle indicazioni e quadro d'unione, sono impressi sulla copertina del foglio, posto in vendita chiuso in apposita busta.

Prezzo di ciascun Foglio L. 1. Stampato su tela L. 2. – (franco nel Regno).
Carta completa in 35 fogli L. **30.** – Stampati su tela L. **60.—**

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY